ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 0

«Брат-2»

Режиссер Алексей Балабанов

Беседу с режиссером читайте в рубрике «Имена»

❑**БЫТЬ ЗНАМЕНИТЫМ — КРАСИВО. ИСКУССТВО СОЗДАНИЯ УСПЕШНОГО ИМИДЖА МЕНЯ ЧАСТО БИЛИ ПО РУКАМ. НО Я НАЗЛО ВСЕМ УЧИЛСЯ БЫТЬ АБСОЛЮТНО СВОБОДНЫМ.** *ЮРИЙ ГРЫМОВ* **Я ВСЕ ВРЕМЯ ПЫТАЮСЬ ВТАЩИТЬ СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В РОССИЙСКИЙ СОЦИУМ... ВТАЩИТЬ ЕГО ВМЕСТЕ С СОБОЙ.** *МАРАТ ГЕЛЬМАН* ❑**ИСКУССТВО ВЕЧНО, НО ЖИЗНЬ КОРОТКА СОЗДАВАТЬ МИФЫ ПРИЯТНО И ВЫГОДНО. НО ТОЛЬКО БЛИЗКО ПРИНЯТАЯ К СЕРДЦУ РЕАЛЬНОСТЬ ОТРАЗИТСЯ ВО ВСЕМ, ЧТО ВЫ ДЕЛАЕТЕ.** *ПАВЕЛ ФИНН* ❑**МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ СОВРЕМЕННОСТИ ДЖЕЙМС БОНД ПОЖРАЛ И ОБЕЗЛИЧИЛ СВОИХ СОЗДАТЕЛЕЙ И ЗАЖИЛ СОБСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНЬЮ.** *МИХАИЛ КОСОЛАПОВ* ❑**ТЕЛЕСЕРИАЛ: ДОЛГАЯ СЧАСТЛИВАЯ ЖИЗНЬ ГЕРОИ КИНОФИЛЬМА СМЕРТНЫ. ГЕРОИ СЕРИАЛА — НИКОГДА.** *ИГОРЬ МАНЦОВ* ❑**ДА ВОВСЕ КИНО НЕ ИСКУССТВО! И ТО, ЧТО ВЫ НАЗЫВАЕТЕ НАШИМ КИНЕМАТОГРАФОМ, ПЕРЕСТАЛО ОКАЗЫВАТЬ КАКОЕ-ЛИБО ВОЗДЕЙСТВИЕ НА ЛЮДЕЙ, ПОТЕРЯВ ПОЭТОМУ ВСЯКИЙ СМЫСЛ.** *АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ* ❑**И ГАДКО НА ДУШЕ ОТ БЕЗВРЕМЕНЬЯ ИСКУССТВО ПЕРЕСТАЛО БЫТЬ АБСОЛЮТНОЙ ЦЕННОСТЬЮ. ЕЮ СТАЛО ПРЕУСПЕВАНИЕ — ЛЮБОЙ ЦЕНОЙ.** *ЕФИМ ЛЕВИН* ❑**ЕВРОПЕЙСКИЙ ЧАПЛИН «КОМИКАМИ НЕ СТАНОВЯТСЯ, КОМИКАМИ РОЖДАЮТСЯ», — ГОВОРИЛ ТОТО. И В ЭТОМ Я С НИМ АБСОЛЮТНО СОГЛАСЕН.** *ГЕННАДИЙ ХАЗАНОВ*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

6

ЮРИЙ ГРЫМОВ:
«В нашей стране известность, имя — ничто!»
Беседу ведет Е.Кутловская

13

МАРАТ ГЕЛЬМАН:
«Я — раб всего нового»
Беседу ведет Е.Кутловская

РЕПЕРТУАР

23

Н.СИРИВЛЯ
Губернские страсти

27

НИНА ЦЫРКУН
Недолгое счастье Лестера Бурнема

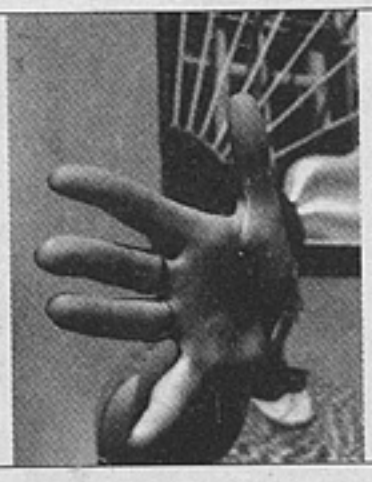
30

МИРОН ЧЕРНЕНКО
Наш общий Гофман, или Стори поверх истории

33

МИХАИЛ В.ГОРЕЛИК:
«Фильм Ежи Гофмана актуален для нас не менее, чем для поляков»
Беседу ведет Нина Цыркун

КОММЕНТАРИИ



39

ПАВЕЛ ФИНН
Опыт документального кино

42

ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ
Как это все теперь прикажете называть?

О П Ы Т

47

СТИВЕН СОДЕРБЕРГ:
«Я всегда стоял лишь одной ногой в Голливуде...»
Беседу ведет и комментирует Шейла Джонсон

Р А З Б О Р Ы

53

М.КОСОЛАПОВ
Бонд — мифогенетический анализ

59
ВАЛЕРИЙ ФОМИН
Россия, которую мы не теряли

66
ИГОРЬ МАНЦОВ
Родная речь

75
ОЛЕГ АРОНСОН
Кант и кино

79
Визуальный век. 1930-е

81
лексИКа. 1930-е

И М Е Н А

89
АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ
Про братьев и уродов
Беседу ведет Тамара Сергеева

96
ПОЛ ДРИССЕН
Анимация как интеллектуальная игра
Интервью ведет и комментирует Алексей Орлов

П У Б Л И К А Ц И И

101
РАШИТ ЯНГИРОВ
Исторический кинематограф Марка Алданова

103
МАРК АЛДАНОВ
В парижском кинематографе. Советский парад в кинематографе

121
ЕФИМ ЛЕВИН
День за днем

135
ЛИЛИАНА ДЕ КУРТИС
Тото, мой отец

С И М П О З И У М

156
Россия. После империи

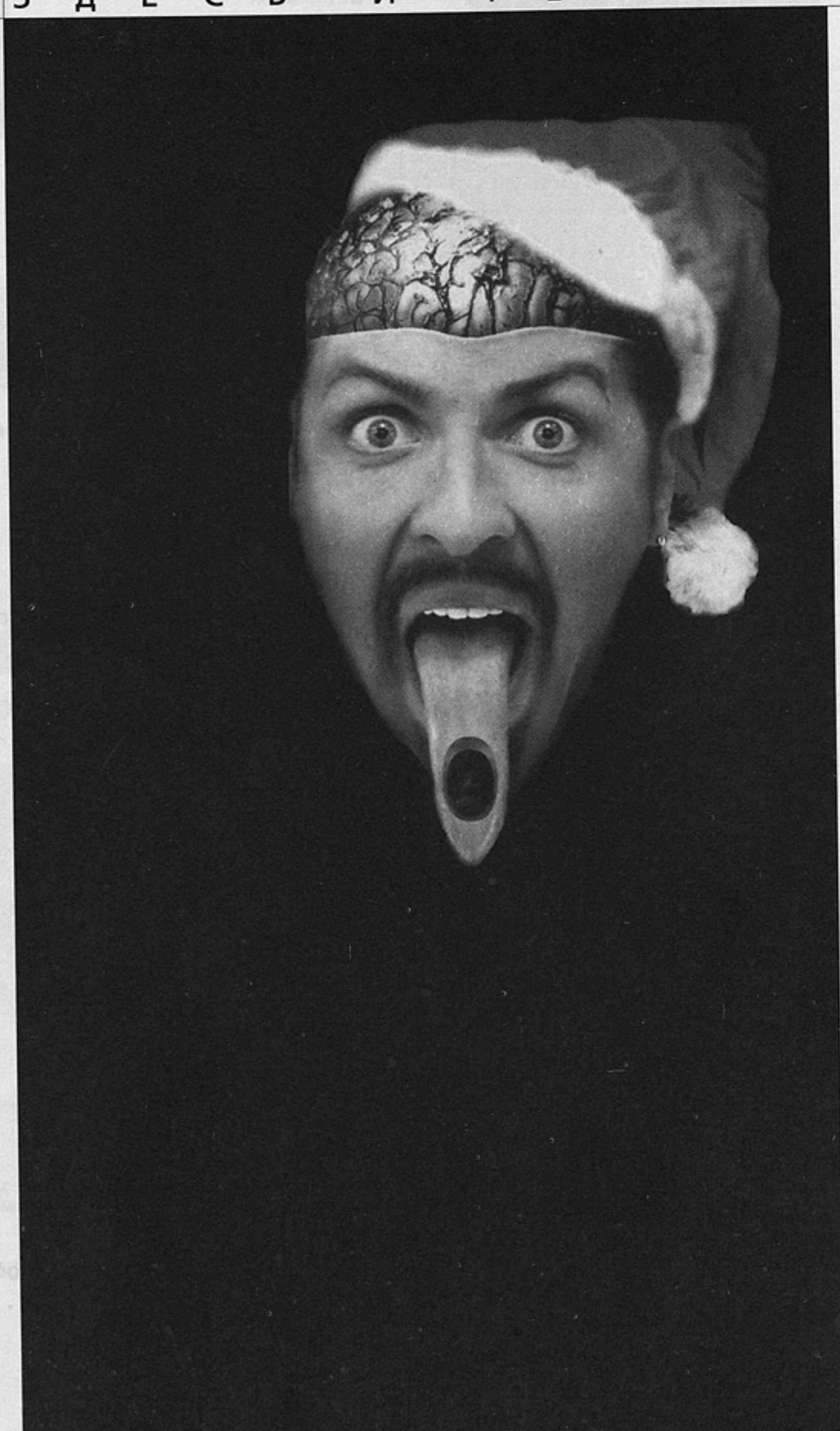
162
Копродукция. Российский опыт

167
Национальное: достояние или обуза?

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



Юрий Грымов

«Быть знаменитым — некрасиво...» — воспитанные на этой максиме, мы со смесью любопытства и раздражения наблюдаем за деятельностью людей, для которых самореклама и агрессивная стратегия продвижения собственного имиджа — неотъемлемая часть «жизни в искусстве». Начинает казаться, что сегодня уже не конкретное произведение, а раскрученное, громкое имя — товар, наиболее востребованный на арт-рынке. Можно, конечно, негодовать, твердить о том, что утрата общезначимых критериев выдвигает на первый план художников, способных наиболее выгодно преподнести себя публике. Но суть не в этом. Суть в том, что технология саморекламы — ответ на изменение глубинных механизмов функционирования культуры. Прежде искусство вводило зрителя в мир абсолютных ценностей, художник был медиумом, посредником, проводником Истины, Добра и Красоты. Ныне культурную ценность приобретает сам факт эстетической деятельности и артистический жест обретает статус произведения. Перестав быть «служением», искусство превращается в род самодостаточной игры, правила которой изменчивы и непостоянны. В этой ситуации формирование потенциального зрителя, созидание культурной среды значит едва ли не больше, чем создание художественных полотен, фильмов, спектаклей, симфоний, балетов и т.п. На руинах прежней культуры важнейшим из искусств становится искусство формирования аудитории. И профессиональная реклама, качественный пиар оказываются едва ли не единственным действенным инструментом обновления вкусов, пристрастий, эстетических навыков и ожиданий публики. Во всяком случае, такого рода стратегия кажется адресованной в будущее и отчетливо противостоящей тем полуфеодальным, закосневшим, замшелым механизмам, которые управляют нашей культурной жизнью сегодня.

Как всякое искусство, искусство создания успешного имиджа имеет свои законы, нормы и правила... О них мы и решили расспросить двух наиболее продвинутых на этом поприще персонажей. Творческими секретами «самораскрутки» делятся Юрий Грымов и Марат Гельман — люди, которым, без сомнения, удалось создать себе имя; причем это имя имеет гораздо большие вес и значение, нежели любая — вне зависимости от качества — предпринятая конкретная художественная акция.

ЮРИЙ ГРЫМОВ:

«В нашей стране известность, имя — ничто!»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ Е.КУТЛОВСКАЯ

Ю.Грымов с Н.Колякановой на репетиции спектакля «Дали»

Елена Кутловская. Что бы вы могли сказать о столь замечательном явлении в современной культуре, как промоушн собственного имени? О построении самого себя в искусстве? О технологии этого процесса?

Юрий Грымов. Ничего себе вопрос!!! Об этом люди книги пишут, что и я когда-нибудь обязательно сделаю. Но чтобы вот так сразу говорить о построении собственного имиджа, о разворачивании самого себя в пространстве культуры...

Е.Кутловская. В среде журналистов и искусствоведов бытует мнение, что вы один из самых талантливых профессионалов в этом деле. Может быть, поделитесь некоторыми мыслями по поводу собственных достижений?

Ю.Грымов. Любой человек изначально строит себя, свой образ и в пространстве культуры, и в социуме, и в частной жизни. Желание развиваться, простраиваться в какой-то жизненной среде не является чем-то экстраординарным. Люди должны наблюдать, анализировать и делать все то, что помогает им двигаться вперед. Это норма жизни! А не прерогатива отдельных исключительных личностей. Поэтому то, о чем вы меня спрашиваете...

Е.Кутловская. Ерунда?

Ю.Грымов. Это всего лишь поверхностная сторона более глубоких процессов, которые вы обычно не замечаете.

Е.Кутловская. Кто «вы»?

Ю.Грымов. Журналисты. А я не задаюсь такой специфической целью, как промоушн собственного имени. Я просто двигаюсь вперед. Мне нравятся эксперименты над самим собой, но это требует больших внутренних затрат.

Е.Кутловская. Мне показалось, что ваше движение вперед происходит во многом благодаря великолепной рекламе собственного «лейбла», благодаря талантливой самораскрутке...

Ю.Грымов. Что такое «раскрутка»?! Я не понимаю!

Е.Кутловская. Извините за вульгарный сленг, я имела в виду следующее: вы

очень профессионально преподносите себя культурному сообществу и аудитории, «заставляя» относиться к себе, как к весьма значимому для жизни искусства артефакту.

Ю.Грымов. Если под словом «раскрутка» понимать то, как человек занимается собой, это даже интересно обсудить. Когда человеку дают конфетку, он очень по-разному проявляет интерес к ней. Кто-то обращает внимание на фантик, кто-то на начинку, а кто-то думает, с чем бы ее съесть. Как правило, говоря о раскрутке, все подразумевают фантик, внешнюю сторону творческого процесса. Но что такое снять фильм или поставить спектакль? Что такое выпустить журнал или создать свою школу? Это же море крови! Это сплошные мучения!

Люди смотрят на яркую картинку и думают, что она произведена для того, чтобы всем нравиться. Но я никогда не буду заниматься искусством только ради того, чтобы всем понравилось очередное творение Юрия Грымова. Такого не будет ни в коем случае! Цель моих художественных проектов — экспериментирование над собой, но в очень широком смысле слова. Мне нравится режиссерство само по себе, оно мне интересно, и я его всячески холю и лелею. Мне доставляет удовольствие наблюдать за развитием собственных ощущений в разных областях искусства: в фотографии, в кино, в театре... Вот я снял два фильма — думал, анализировал, что удалось, а что нет, что мне было скучно делать, а что любопытно. Потом я заинтересовался живой драматургией, живым словом, живой реакцией актера и зала. То есть меня стали привлекать другие интонации в искусстве, я захотел попробовать себя в них, чтобы применить вновь найденное (найденное внутри собственных ощущений) где-нибудь. Например, сделать совершенно иное кино — более живое, более трогательное, более настоящее! Спектакль «Дали» я поставил, чтобы глубже понять профессию режиссера, чтобы еще больше развить себя в ней. Каждый мой шаг делается ради движения, которое я люблю само по себе, без всяких теоретических оснований.

Е.Кутловская. Но все ваши творческие эксперименты воспринимаются не как самоценные культурные акции, а как проекты Юрия Грымова. Вы всегда представляете — посредством рекламы — не просто произведение, а свой новый культурный жест. Сегодня уже не важно, что демонстрирует публике Юрий Грымов — шоу, памятник или кинофильм, — потому что он всегда, везде и всюду представляет самого себя. То, что вы делаете, давно уже интересно исключительно в связи с вашим именем.

Ю.Грымов. Да, и я считаю, что это очень хорошо. Книгу вы открываете, потому что ее написал Толстой, если вы любите Толстого, или Тургенев, если вы даже не любите Тургенева. Лично я не читаю книгу вообще, так же как не смотрю фильм, если меня не интересует автор. Для меня всегда важно, кто именно это произвел! Я за то, чтобы творца было много! Много Толстого, много Тургенева, много Достоевского, много Джонни Деппа, много Ларса фон Триера.

Е.Кутловская. Значит, вы признаете, что имя производителя имеет огромное значение для «покупаемости» его художественной продукции?

Ю.Грымов. Безусловно.

Е.Кутловская. Но над раскруткой собственного имени, собственной производственной марки не работаете?

Ю.Грымов. Нет, мне это неинтересно! Сейчас, например, я хочу быть художником-постановщиком на каком-нибудь спектакле П.Фоменко, которого безумно уважаю как высококлассного профессионала. Я бы с удовольствием поработал на вспомогательных ролях у любого мэтра режиссуры. Не обязательно же Юрий Грымов — и всё! Может быть, раньше я и стремился выстраивать свой и только свой имидж, чтобы громко заявить о своей творческой личности. Но последние три года это интересует меня меньше всего.

Е.Кутловская. Но раньше все-таки интересовало?

Ю.Грымов. Да, потому что мне казалось: если я заработаю имя, легче будет двигаться вперед. Знаете, я всегда хотел снимать кино, но поступить во ВГИК не имел никаких шансов. У меня был плохой аттестат, да к тому же мало кто помнит, что такое был советский блатной ВГИК. Пришлось идти в большое кино окольными путями. Я стал делать рекламные ролики. Работал с удовольствием, как умалишенный, и для души, и для имиджа. Получил около пятидесяти международных наград, стал известным человеком и думал, что теперь-то, будучи Юрием Грымовым, я легче перейду к полнометражному кино.

Е.Кутловская. Почему вы решили, что будет легче? Мы же в России живем, в бессистемной зоне, где ни в чем нельзя быть уверенным.

Ю.Грымов. Известному человеку всегда проще искать деньги, легче договариваться с заказчиком.

Е.Кутловская. И что в итоге?

Ю.Грымов. В нашей стране любой фестиваль, любой выигранный конкурс ничего не меняет в жизни художника. Они не дают никакого статуса. В нашей стране известность, имя — ничто! У меня нет ни денег, ни возможности много и беспрепятственно работать. У меня десятки призов и за рекламу, и за фильмы. И что? Ни одна дверь передо мною «радостно» не распахнулась! Кстати, по поводу вашего вопроса о самораскрутке... Советские киноуниверситеты или не советские — не самое важное в построении творческой личности. Я не учился во ВГИКе, но делал другое: рисовал, занимался скульптурой, фотографией и создавал свой собственный мир — мир Юрия Грымова. Не «лейбл», а что-то более глубокое.

Е.Кутловская. Существует ли ряд негласных законов, которые обязательны для успешного старта на территории искусства? В свое время вы утверждали, что начинающему художнику категорически нельзя плохо одеваться. Что еще нельзя?

Ю.Грымов. Есть множество советов, как начать делать карьеру. Этим я активно занимаюсь в своей школе — учу студентов делать первые шаги в сложном мире искусства. Но что делать дальше, я не знаю. В России нет арт-индустрии. Я говорю про индустрию, которая работает по определенным законам, которая держится на вложении денег и на их возврате. А если возврата нет — это уже лжеиндустрия. Если кино стоит девять рублей, то оно обязано принести как минимум десять! Иначе рынок закрывается! А в нашей стране кино сто́ит в цифрах, а возврат происходит на словах, не буду говорить каких. Хорошо, в России нет индустрии, но должна же быть какая-то система? Но и ее нет! Везде свои княжества, свои «шоры», своя маленькая замкнутая жизнь, люди ничем вокруг себя не интересуются. Что уж говорить о новых технологиях и мировой индустрии? У нас повсюду междусобойчик, где все не в курсе: индустрия какая-то! Согласитесь, слишком тягостная культурная неадекватность на рубеже тысячелетий. Поэтому мне несколько странно говорить о технологии создания имени, о производственной марке. В нашей стране есть только первый уровень — когда ты взбираешься на лестницу известности, имеет смысл думать, что, кому и где сказать, чтобы не слететь вниз. Но, пройдя этот уровень, понимаешь, что заработанное имя — вместе с тобой — никому не нужно!

Е.Кутловская. Второго этапа уже не будет?

Ю.Грымов. Нет. Всё. Дальше начинается сплошной междусобойчик. И лично я в нем участвовать не могу.

Е.Кутловская. Может быть, вы опишете ситуацию междусобойчика более подробно?

Ю.Грымов. Междусобойчик в России — это весьма невнятное пространство. Этакое замкнутое «вась-вась», когда совершенно невозможно разобраться, кто кому что дает и по каким правилам. Свой своему, наверное. Поэтому им все понятно. А я здесь чужой, понимаете? Вот пример. Я написал потрясающий сценарий, называется «Кипяток». И пошел на «Мосфильм» к Карену Шахназарову. Мне все, между прочим, говорили: не ходи, никакого результата не будет. Но я оптимист. Прихожу. И предлагаю «Кипяток», проект, который, кстати, уже поддержали в Испании, обещая некоторое финансирование. Я говорю Карену, что прекрасно понимаю: у «Мосфильма» денег нет, но, может быть, я могу хотя бы павильон получить, а киностудия войдет со мной в долю? Шахназаров отвечает, что они так не делают. Они выпускают только свои фильмы и дают под них деньги. Я мгновенно перестраиваюсь и соглашаюсь стать нанятым режиссером «Мосфильма», под которого киностудия даст деньги. Но мне и в этом отказывают!

Е.Кутловская. И чем мотивируют отказ?

Ю.Грымов. Ничем! Никаких объяснений! А знаете, что в этой ситуации самое страшное?

Е.Кутловская. Что?

Ю.Грымов. Никто даже не поинтересовался, что я им предлагаю! Даже не заглянули в мою рукопись.

Е.Кутловская. Можно предположить, что их изначально, еще до вашего прихода не устраивало ваше имя. Может быть, оно для «Мосфильма» слишком одиозно?

Ю.Грымов. Какая разница! В нормальном индустриальном арт-мире такое просто немыслимо: директор киностудии даже не спросил, с чем же я к нему пришел. Знаете, что сказал мне Шахназаров? Что они уже запускают девятнадцать картин и им — вдумайтесь в эти слова — больше уже ничего не надо!

Е.Кутловская. Ну а что бы вы сделали на его месте?

Рекламная листовка к фильму «Му-му»

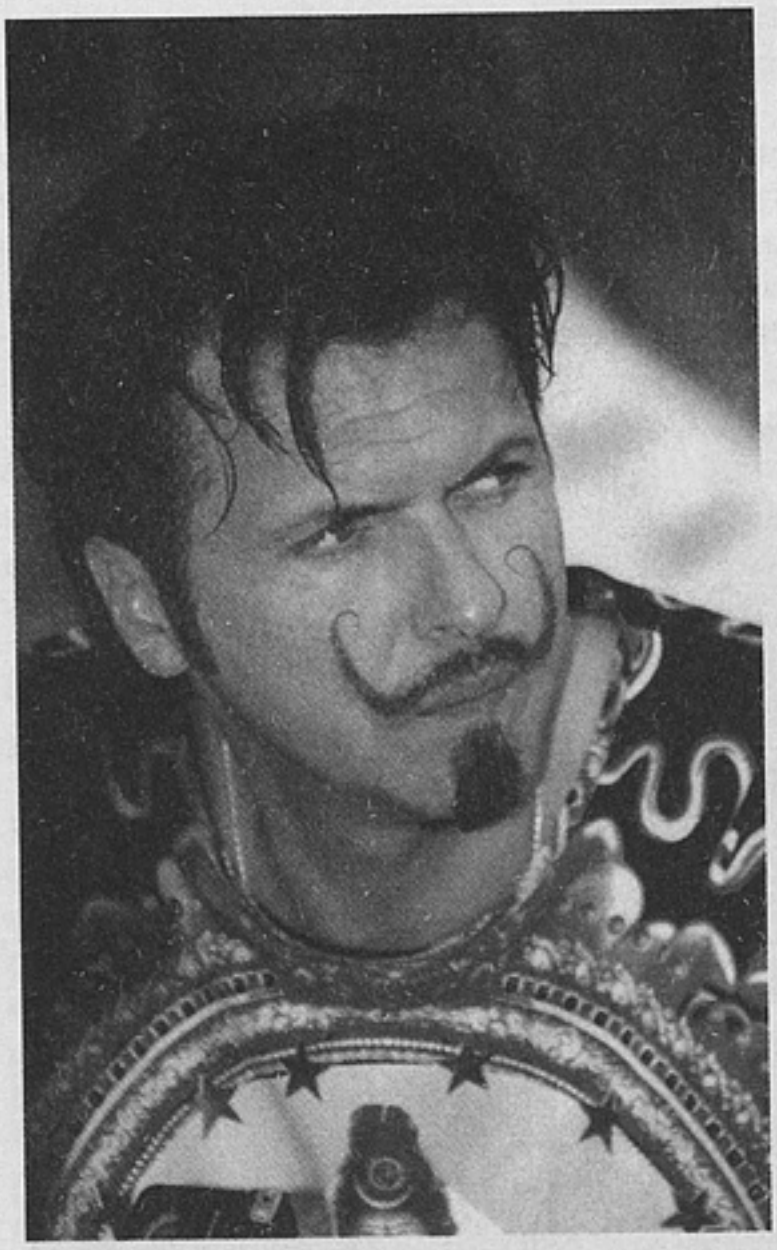
Ю.Грымов. Если бы я был директором «Мосфильма»? Во-первых, я бы себе не позволил так разговаривать. Во-вторых, я бы оставил у себя на столе папочку с неизвестным мне сценарием, почитал бы внимательно. А вдруг нужно закрыть все девятнадцать картин ради того, чтобы снять одну-единственную — эту? Вот что такое индустрия. Хотите еще пример? Встречаю я министра кинематографии и говорю ему: «Здравствуйте, министр!» Он тоже со мной здоровается, радостно улыбается. Я прошу его как-нибудь помочь запустить мой новый кинопроект. И он обещает помочь. Я переспрашиваю: «Вы честно говорите, что поможете?» На что министр очень твердо повторяет, что обязательно чем-нибудь, но поможет. По сей день я не могу до него дозвониться — он не подходит к телефону. То его нет, то у него совещание, то он занят анализом бумаг. У него такая реакция на мое громкое имя — услышал и испугался. Что, по-вашему, означают слова «обязательно помогу» в России?

Е.Кутловская. (*Я напряженно думаю: если Грымов с министром «на короткой ноге», а министр его все равно обманывает, то, стало быть, слово «обязательно» ничего не означает, так и говорю.*) Ничего не означает.

Ю.Грымов (*обрадовавшись моей прозорливости*). Правильно. Поэтому я решил исключить из схемы своей жизни государство. Не надо ходить во власть! Ни за деньгами, ни за влиятельностью!

Е.Кутловская. Не так давно вы рекламировали лозунг «Модно жить в России!». Актуален ли этот лозунг сегодня, если вы уверены, что жить в России цивилизованно нельзя?

Ю.Грымов. Конечно, неактуален. Сегодня мне вообще непонятно, как можно жить в России. Без денег ничего не сделаешь, а деньги взять негде. Поймите, я никогда не занимался бизнесом, у меня нет своих магазинчиков, ресторанчиков. Я всегда занимался только творчеством. Получал оклады, гонорары, исправно платил налоги. Я всегда пахал! Откуда у меня деньги? Я даже офис с трудом получил!



Юрий Грымов

Е.Кутловская. Почему вы не сотрудничáете с западными рекламными агентствами, с западными арт-фирмами, ведь там хорошие деньги, а значит, и более широкие возможности?

Ю.Грымов. Я ничего не делаю просто так, без вдохновения. Буду черный хлеб есть, но делать то, что мне скучно, не буду! Меня нельзя купить, потому что если я не чувствую самого себя и своего интереса в том, что делаю, то ничего качественного не могу произвести. Однажды я работал арт-директором «Кока-Колы» и через три месяца сам ушел оттуда. Знаете почему? Они меня изводили рассказами о том, что такое русский тинэйджер! Когда я выслушивал от американцев, как выглядит московский молодой человек, я изнемогал. Это катастрофа, в которой я никогда не смогу участвовать!

Е.Кутловская. В каком смысле катастрофа? Я не совсем поняла...

Ю.Грымов. Как-то раз я приехал в Лондон получать приз. Вы не поверите, но там все меня трогали, потому что я был одет лучше многих. На мне были дорогие вещи, которые я носил лучше, чем многие в том зале. Меня удивленно спрашивали: «А вы действительно из России?» Для западных людей и для людей, работающих в российских рекламных отделениях западных фирм, мы — ископаемые. Но что еще хуже, наши люди, которые на их компании работают, не пытаются развенчать этот миф. Я слишком уважаю себя, чтобы делать что-то в России и для России по латиноамериканскому модулю!

Е.Кутловская. И какой же выход?

Ю.Грымов. Пока не знаю. У меня есть свои зрители, от которых я получаю массу писем, у меня есть актеры, которые в меня верят, но как развиваться дальше, я не знаю. Хотите, расскажу вам историю просмотра фильма «Му-му» в Госкино?

Е.Кутловская. Расскажите.

Ю.Грымов. А вы напишете?

Е.Кутловская. Да.

Ю.Грымов. Честное слово?

Е.Кутловская. (*Ну, в конце концов, я же не министр, что с меня взять?*) Не могу сказать «обязательно», но надеюсь.

Ю.Грымов. Я приехал к Армену Медведеву, которому, кстати, очень благодарен за помощь в проекте «Му-му». Так вот, приехал в Госкино, у них есть свой маленький кинозал. Мы с Арменом сели. Потом зашли всякие замы Медведева, чиновники. Погас свет, и киномеханик неправильно запустил пленку, не ту часть поставил. Когда нашел «ту», вышла осечка со «шторкой». Ну, думаю, ладно, бог с ним, бывают и плохие киномеханики (хотя не в Госкино же!). Начали смотреть фильм. И вдруг все эти всякие-разные замы стали засыпать совершенно откровенно. Кто-то даже захрапел! Медведев чувствовал себя неловко, потому что ему приходилось будить собственных подчиненных. Представляете? Откровенно храпеть в присутствии режиссера, и мало того — в присутствии начальника-министра. Которому, кстати, фильм очень понравился. Но я все равно благодарен судьбе за подобные просмотры. Они учат не обращать внимание на такие вещи, учат внутренней неуязвимости, без которой художнику конец! Необходимо собраться и идти дальше, вперед! Многие скажут в спину: «Вон пошел тот самый, которого вчера...» Наплевать! Они же завтра будут говорить тебе в лицо, что ты — гений, а послезавтра, при определенных условиях, целовать тебе ноги.

Е.Кутловская. Вам важно, за что целуют ваши ноги — за качество ваших работ или всего лишь за то, что вы Юрий Грымов?

Ю.Грымов. Что бы я ни делал, качество — важнейшее условие творческого процесса. Я люблю то, что отвечает мировым стандартам, и в этом смысле все мои проекты очень честные. А что касается резонанса, я обращаю внимание только на искреннюю реакцию обыкновенных зрителей. Что же касается государственных структур, это все не мое, чужое и скучное.

Е.Кутловская. Скажите, рекламные акции, которые вы устраиваете вокруг своих проектов — раздача презервативов перед сеансом фильма «Мужские откровения», выставки собак и кошечек перед премьерой «Му-му» и т.д., — это экстравагантные жесты, привлекающие внимание к вам и вашей продукции, или нечто большее?

Ю.Грымов. Это дань цивилизации. Я хочу, чтобы мы были нормальной страной, где реклама — часть индустрии.

Е.Кутловская. А памятник собачке в виде русалки, установленный вами во Франции, это тоже часть индустрии?

Ю.Грымов. Нет, конечно.

Е.Кутловская. Может быть, часть имиджа? Маленький трогательный гибрид? Этакий Церетели наоборот. Нет?

Ю.Грымов. Ни фига себе! Я столько здоровья на это угробил! Какой имидж? Я просто хотел сделать памятник жертвам любви. Все. Это еще одна сторона моего творческого «я» и больше ничего. Тогда что такое мой фильм «Му-му»?! Что это?!

Е.Кутловская (*говорю очень честно*). Не знаю, что это такое.

Ю.Грымов. Снять Тургенева в конце XX века, в разгар рейв-культуры и крутых виртуальных боевиков? Что это — стратегический расчет? Мне просто интересно было сделать историческое кино, понимаете? Интересно думать над Тургеневым. И всё!

Е.Кутловская. Почему вы не уезжаете из России, если вам в ней так сложно работать?

Ю.Грымов. Не могу бросить то, что с таким трудом построил здесь. Моя страна достойна иметь хорошее искусство, хорошее кино, а не толкаться на дурацкие «Звездные войны». Мне кажется, что талантливые люди вопреки обстоятельствам должны что-то сделать для своей страны!

Е.Кутловская. Что вы предлагаете своим студентам для адаптации к существованию в российской культуре?

Ю.Грымов. Я развиваю в своих учениках креативность. Человека необходимо избавить от шор и научить летать, и тогда он очень многое в жизни сможет придумать.

Е.Кутловская. Но если даже вы «разбиваетесь» о клетку междусобойчика...

Ю.Грымов. Если вы умеете летать, то вы и в клетке сможете это делать. А если вы умеете еще и думать, то пробьетесь на свободу. Меня часто били по рукам, говорили: «Выскочка, куда ты лезешь?» Но я назло всем учился быть абсолютно свободным. До двадцати лет я не понимал, кем хочу быть, и до какого-то времени меня устраивала работа модельщика на АЗЛК. Но я, между прочим, всегда знал, что стану знаменитым, я знал это с детства! И вы даже представить себе не можете, каким я буду знаменитым!

Е.Кутловская. Ой, я могу!

Ю.Грымов. Но в моей абсолютной свободе всегда есть ограничитель — я сам. Я очень строгий судья всему тому, что делаю. Поэтому если кто-то сомневается, что мой проект «Кипяток» — это потрясающее кино, зря сомневается. Я уверен, что такого кино никто никогда не делал и долго еще делать не будет.

Е.Кутловская. А вы не боитесь, что ваше самоощущение вас обманет, ведь оно одно не может быть гарантией успеха?

Ю.Грымов. Что же может быть гарантией, кроме этого? Ничего! Только вера, начиная от самой большой — в Бога — и кончая верой в самого себя! Если я в чем-то не уверен, я этого не делаю и никому не предлагаю. И я знаю, что обязательно сниму «Кипяток»! Не получится на профессиональной аппаратуре — сниму на мыльнице, на VHS. И это все равно будет здорово, потому что я сниму настоящую историю о том, что может человек! Это будет история о том, как два любящих человека спорят с Богом и проигрывают спор.

Е.Кутловская. Почему?

Ю.Грымов. Потому что нельзя выиграть спор с Богом, ибо вы вообще не имеете права с Ним спорить!

Е.Кутловская. Вас обижают негативные отзывы критиков о вашей разнообразной продукции? Как вы вообще реагируете на критику со стороны?

Ю.Грымов. Пишите, что хотите. Я никогда не вмешиваюсь в ваш процесс. Но не надо обижать людей. Что критики часто делают. Я ведь никого не обижаю. Я занимаюсь своими проблемами, своими делами, и мне хорошо с собой. Но приходит какой-нибудь Иванов, поговорит со мной час и потом напишет какую-то дрянь. Ну и ладно, не понял он, что я шире, чем его мимолетные личные ощущения, что я интереснее и гениальнее, ну и бог с ним.

Е.Кутловская. Вы считаете себя гением?

Ю.Грымов (*вызывающе*). А почему бы и нет?

Е.Кутловская. И если я напишу, что вы гений, вас это не смутит? Ну представьте, что я выпускаю статью, где написано: «Я была у Юрия Грымова. Он гений!» Или: «Я видела фильм Юрия Грымова, гениально!» Это же глупо! Хотя я лично считаю, что вы очень талантливы, а в рекламе вам, может быть, и вовсе нет равных.

Ю.Грымов. Ну да, это глупо. А почему глупо?

Е.Кутловская. Потому что тогда ваша история будет закончена и вы станете всем скучны. Пока о вас пишут плохо, очень плохо, иронично и восторженно, пока вы являетесь фигурой, интересной для интеллектуальных манипуляций, ваша творческая жизнь длится. И в этом, кстати, смысл критики тоже — придумывать чью-то историю и длить ее во времени. При условии, что художник помогает, а не мешает этому.

Ю.Грымов. Видите ли, наше общество не умеет по-настоящему слушать. Журналисты — отражение этой общественной болезни. Они не могут расслышать за речью сути, не могут почувствовать нерв той личности, с которой общаются! Каждый творческий человек непредсказуем! Я, например, не всегда знаю, что могу сделать и что сказать. Я не знаю, чего от себя ожидать! Я иногда сам себя боюсь! А как же вы за час разговора со мной можете констатировать, кто я — гений или нет, хороший или плохой?

Е.Кутловская. Но по вашей же теории я должна верить только себе и в себя, что и гарантирует мне безусловное качество сделанного интервью.

Ю.Грымов (*резко*). Всё, у меня только пять минут! Я вообще стал редко общаться с прессой, и если мне становится неинтересно, я заканчиваю.

Е.Кутловская. Спасибо, до свидания...

Ю.Грымов (*примирительно*). Я же сказал, что у меня есть еще пять минут.

Е.Кутловская. Что вас сейчас больше всего не устраивает в профессиональной жизни Юрия Грымова, помимо вышеупомянутого?

Ю.Грымов. Больше всего меня не устраивает, что у нас в стране всегда «день сурка». Один день кончается, но завтра он повторится вновь. И так до бесконечности. В один прекрасный день я понял, что моя биография, мое «я» никуда не вписываются. Что бы я ни хотел сделать, меня не слышат, потому что я не из этого дня. У меня тысяча новых идей, а в этом дне все ходят по кругу старых. Я хочу другого дня! Нормальный уклад моего существования — движение. Я постоянно мигрирую в различные стили, жанры, я постоянно перемещаюсь от Шостаковича к М.Мэнсону. Я перемещаюсь внутри себя, меняю людей, с которыми общаюсь. Если бы я этого не делал, то вынужден был бы уехать в другую страну, а из нее — еще куда-то. Так до бесконечности. Я не в состоянии жить в одном дне, в одном пространстве, в одной ситуации, я должен постоянно эмигрировать! Вот, хочу сделать сериал. Мне ужасно интересно отснять десять — двадцать серий! Но мне никто этого не предлагает, я сам хожу по студиям и говорю, что у меня есть потрясающая идея молодежного фильма на двадцать серий. Есть потрясающий исторический проект на пятнадцать серий. Я год анализирую, что это такое, и знаю, что вполне могу сделать сериал, от которого трудно будет оторваться. А мне опять говорят: «Будем думать...» Что думать? Я общался с людьми, которые делали «Секретные материалы», я смотрел, как они выстраивали свою индустрию. Но телефон от предложений не разрывается! Я хочу, я могу, я знаю, как снять хороший отечественный сериал! И что?! Кому нужно мое имя?!

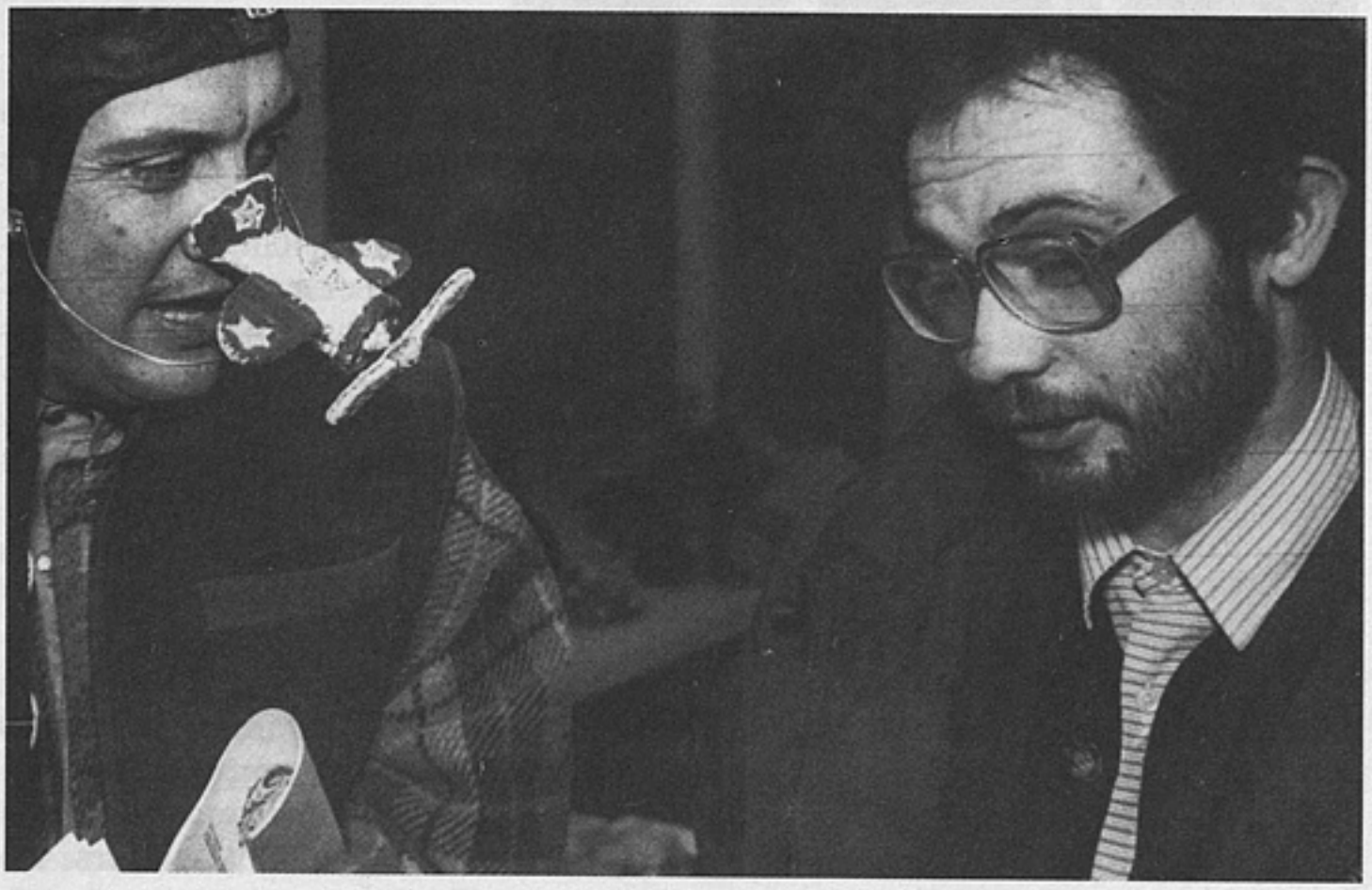
Е.Кутловская. И что?

Ю.Грымов. Ничего. «День сурка». Но поверьте, я сниму сериал за три копейки и докажу всем, что могу дешево сделать такое качество, которое они не могут произвести за баснословные деньги! Я не буду стоять на месте и ждать, я буду двигаться туда, куда хочу!

МАРАТ ГЕЛЬМАН:

«Я — раб всего нового»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ Е.КУТЛОВСКАЯ



Марат Гельман (справа)

Елена Кутловская. Готовясь к встрече с вами, я поинтересовалась у одного из своих знакомых: как мне обращаться к Гельману — Марат Александрович или просто Марат? Ответ был очень смешной: «Какое отчество может быть у Марата Гельмана? Это же почти псевдоним!» То есть ваше имя стало едва ли не нарицательным — обозначением не только конкретного человека, но и некоего культурного явления. Стремились ли вы к этому сознательно? Предпринимали ли какие-то шаги для промоушна собственного имени?

Марат Гельман. Начну с того, что первыми для промоушна моего имени поработали недоброжелатели. В начале 90-х годов я сделал выставку украинских художников. До меня их никто не привозил в Москву, они были никому не известны. Но выставка имела огромный успех. Это вызвало естественное раздражение у людей, не заинтересованных в появлении чего-то нового. Они оформили свое отношение к увиденному так: «Ну художники, без сомнения, дрянь, а вот Гельман очень ловок... Как замечательно он сумел подать их и раскрутить!» Прошло время, и жизнь показала, что художники были хорошие, и именно поэтому демонстрация их работ в Москве имела широкий резонанс. Но в самом содержании творчества украинцев было нечто новое и уже в силу новизны неприемлемое для части московской публики, что и породило стремление нивелировать эстетический объект. Благодаря этой ситуации я обрел славу талантливого продюсера. Между прочим, слава эта была весьма двусмысленна, потому что в те времена хороший продюсер воспринимался почти как ловкий делец. Тогда я еще не понимал, как относиться к своей репутации...

Второе. Я потратил много энергии, чтобы создать первую художественную ярмарку в России. И я же стал ее директором. Ярмарка открылась в один день с Галереей Гельмана. Совпадение было не случайным, потому что вся ярмарка задумывалась как промоушн галереи. Проект оказался столь удачным, что уже после двух месяцев функционирования галерею называли «старейшей».

И, наконец, третье. Впервые художественная галерея была названа именем

Марат Гельман. Начало 90-х годов
Фото В.Ахломова

живого человека, именем создателя и директора. Это была откровенная наглость. Тогда художественным институциям давались обобщенные наименования, например «Арт-Москва» или «Русское искусство». Продюсеры рассчитывали на то, что любой прохожий, увидев вывеску «Арт-Москва», подумает, будто здесь сосредоточено все московское искусство. Но цивилизованный художественный мир устроен по-другому. В нем важны персоналии. Я хорошо понял это по опыту общения с некоторыми художественными институциями в Москве да и в России. Приходишь в галерею, о чем-то договариваешься, а через месяц там уже другой директор и даже объяснить некому, что существует какой-то договор и т.д. Нехватка личной ответственности подавляла. Что и сподвигло меня дать галерее свое имя. Я рискнул сказать, что я и моя организация — одно и то же, поэтому здесь всегда есть с кого спрашивать. Для многих такой шаг был внове, и его расценили как хамство, как неоправданную дерзость. Однако мое «хамство» сработало на рост популярности галереи, на ее продвижение. Всё. Других секретов промоушна, по-моему, нет.

Е.Кутловская. Вас давно уже не воспринимают только как галерейщика. Сфера вашей деятельности охватывает широкую социокультурную территорию. Я сталкивалась с людьми, которые знают, что есть такой Марат Гельман, но понятия не имеют, чем же он занимается. То есть ваша известность сегодня существует сама по себе, вне конкретного дела.

М.Гельман. Ну и слава богу.

Е.Кутловская. Вы стремились к личной популярности?

М.Гельман. В какой-то момент. Есть люди, у которых одна большая судьба. А есть те, у которых много небольших судеб. Наверное, я из числа последних. Моя жизнь четко делится на периоды. Все они разные, и в каждый отдельный период я ставлю перед собой новые задачи. До 1994 года я добивался, чтобы мои имя и деятельность воспринимались в спайке — «галерист Гельман». Это, как в уже известных спайках — «поэт Пушкин», «фрукт яблоко» и т.д. Но уже начиная с 95-го года, я стал тяготиться такой идентичностью и пытаться как-то разрушить ее. Понимаете, галерея — это некий жанр, а любой жанр всегда имеет рамки. И мне лично они мешали. Например, не принято, чтобы галерист писал статьи, потому что он продвигает определенное искусство. Если это искусство оценит кто-то другой — хорошо, ведь сторонняя оценка означает успех галереи. Но если ты сам продвигаешь, сам торгуешь и сам пишешь — плохо, так как это совершенно не означает успех, а наоборот... Я делал многое, что выпадало за рамки, и мне говорили: «Ты не должен так поступать, потому что галерист по статусу не имеет права этим заниматься». Скажем, устраивал музейные выставки, то есть галерея активно действовала вне галереи, что не принято. Музеи, как правило, сотрудничают с музеями или со свободными кураторами, а галереи обычно сотрудничают с галереями. У меня же никак не получалось находиться в гра-

ницах общепринятого, и я активно их разламывал. Наверное, мой темперамент требовал большего, чем давала работа в галерее. Особо хочу подчеркнуть: образ галереи формируют художники и мой образ сформировали именно они.

Е.Кутловская. Как вы относитесь к тому, что ваши культурные акции давно не воспринимаются вне имени Гельмана? Например, борьба с «засильем» Церетели в Москве многими осознавалась прежде всего, как протестующий жест Марата Гельмана.

М.Гельман. Я отвечу просто. Не все, что я делаю, ассоциируется с моим именем. Когда я решаю, что словосочетание «Марат Гельман» будет мешать делу, я вывожу его за скобки. Так, моя деятельность консультанта в политике непублична.

Теперь что касается ситуации с Церетели. Тот факт, что борьба с его плодовитой антиэстетической деятельностью велась от моего имени, очень важен. Ведь Церетели критиковали с разных позиций, и серьезное значение имела принципиальная позиция оппонентов. Были люди, которые говорили, что нельзя столько денег тратить на искусство. Их можно понять, но я считаю, что на искусство нужно тратить много денег. Другое дело, что работы Церетели не являются искусством. Думаю, что моя персона в некотором роде служила подтверждением этого. Ко мне приходили люди и спрашивали: «Неужели ты не собираешься ничего предпринять против такого грандиозного антиискусства?» То есть меня воспринимали как человека, способного противостоять культурной политике Лужкова — Церетели. Что я и попытался сделать.

Е.Кутловская. Как известно, ваша попытка ничем не кончилась...

М.Гельман. Да, это было поражение. Когда мы начинали свои оппозиционные выступления, я надеялся, что мне удастся поднять в обществе дискуссию о том, что такое искусство, а что нет. Так как людей действительно задевало «творчество» Церетели, то, апеллируя к нему, можно было попробовать объяснить, чем занимается настоящее искусство и почему оно не должно быть оторвано от мировой художественной культуры. Поражение заключалось в том, что мы не были услышаны. И не услышаны до сих пор, поэтому наше поражение длится... Современное искусство в России считается экзотикой. Наша публика полагает, что настоящим искусством являются только художественные произведения прошлого. Любое современное творчество, которое пытается говорить на современном языке и о современных проблемах, отвергается как неискусство. При этом большинство убеждено, что у нас есть особый «русский путь», обязывающий не говорить о сегодняшнем, а говорить о вчерашнем. И это катастрофа для развития художественного процесса в России. Вспомните отношение Сталина к Лысенко, и вы поймете пагубность ситуации. У «великого ученого» Лысенко была идиотская теория, которая была принята в качестве истинной всем политическим начальством. Казалось бы, ну и что? Через десять лет все забылось и вернулось на круги своя. Однако целое поколение настоящих ученых было «выбито», не имея из-за идиотизма Лысенко возможности работать. И науке, и стране был нанесен колоссальный ущерб.

Чтобы исключить подобное в арт-жизни, необходима цивилизованная политика по отношению к художникам. Потому что те из них, кто может составить славу России и должен, казалось бы, иметь всемерную поддержку, оказываются в социальном смысле маргиналами. Они выключены из социального процесса, как, впрочем, и все современное российское искусство. Мы находимся на обочине общественной жизни. Другой вопрос, что художник всегда может уехать на Запад и там реализоваться. Поэтому эта ситуация для него не столь драматична, как для личных судеб ученых сталинского времени. Но для судьбы российской культуры маргинальное положение современного искусства пагубно.

Е.Кутловская. Если согласиться с вашей точкой зрения, то вы как представитель современного искусства, как его символ должны быть маргиналом. Но это не так. Вы активно включены во все процессы общественной жизни, вы в центре и культурного, и политического развития России.

М.Гельман. Дело в том, что личный успех — всегда сумма каких-то составляющих. Кроме Галереи Гельмана существует еще десяток хороших организаций,

но они мало известны. Есть двадцать-тридцать художников, которыми мы с полным правом можем гордиться, но их практически никто не знает. Наверное, успешность Галереи Гельмана — это в какой-то мере результат предательства, а не результат служения. Значит, так получается. Я слишком часто покидаю художественное пространство для каких-то других социальных проектов.

Е.Кутловская. Зачем? Что вам дает эта смена территории?

М.Гельман. Зачем? Сложно сказать. Я все время пытаюсь втащить современное искусство в российский социум... Втащить его вместе с собой.

Е.Кутловская. Вы принадлежите к культурной и политической элите страны, но ваши намерения часто непонятны массовому потребителю, как непонятно ему и современное искусство, которое вы представляете. Как можно втащить в социум то, что им не востребовано?

М.Гельман. Да, существует понятие элиты, но вовсе не значит, что лучшее должно быть самым понятным. Не случайно родилось такое слово, как «попса». Между элитарной художественной продукцией и массовым потребителем не самый короткий путь, но он неминуемо преодолевается. Проходит время, и то, что пока воспринимается только профессиональной средой, будет воспринято образованной прослойкой, а затем и массовым сознанием. Нет ни одного серьезного явления культуры, которое не было бы постепенно адаптировано для массового понимания. Посмотрите на любовь сегодняшней Америки к поп-арту и вспомните, как те же американцы воспринимали его в 60-е годы. Для того чтобы художник мог, несмотря на свою непонятность, нормально функционировать, во всем мире выстраивается целый комплекс взаимоотношений. Я говорю не о том, чтобы создавать всему новому и необычному особые условия и обеспечивать подобные явления огромными тиражами. Дело в другом: пути к искусству будущего должны быть свободны, чтобы художник мог естественно ими следовать. К сожалению, в России иная ситуация, здесь место будущего постоянно занято прошлым, что сильно деформирует нормальный арт-процесс.

Знаете, я вчера посмотрел «Бойцовский клуб» и вдруг понял, что на Западе и музыка, и живопись, и кино — единое целое. Они синхронно развиваются, обмениваясь друг с другом своими навыками и формальными открытиями. А у нас современное изобразительное искусство и литература живут в одном мире, кино — в другом, а музыка — в третьем. Может быть, те фестивали современного искусства, которые мы устраиваем в последнее время, будут полезны, поскольку они объединяют музыку, театр, живопись. Может быть, наши фестивали подспудно «заставят» разные жанры, разные виды культуры заимствовать друг у друга что-то новое.

Е.Кутловская. Некоторые ваши культурные акции были задействованы в политической раскрутке С.Кириенко. Скажите, кто кого использует: вы — образ Кириенко или же он эксплуатирует вас и ваш имидж?

М.Гельман. Политика работает на наши фестивальные проекты. Если говорить о «Неофициальной Москве», то в какой-то мере Кириенко был неплохим пиар-агентом фестиваля. В свою очередь «Неофициальная Москва» придала образу Кириенко интересные черты, сделала его более глубоким. Нужно учитывать тот факт, что в России все и всегда сводится к политике, поэтому мы все друг друга используем. Проблема в том, вредит ли тебе и твоему делу использование другого. Мы с Сергеем хотим, чтобы искусство и политика, наука и пресса взаимодействовали на неких равноправных началах.

Е.Кутловская. Что вы подразумеваете под равноправием?

М.Гельман. Объясню. Есть политик и есть, условно говоря, куратор фестиваля. Что означает равенство между ними? Это означает, что политик не вмешивается в культурную идеологию фестиваля. То есть когда каждый знает меру своей компетенции и действует сообразно ей.

Е.Кутловская. Вы надеетесь, что политика не будет вмешиваться в вашу жизнь, несмотря на то, что у вас с ней почти интимные отношения?

М.Гельман. Пока не вмешивается... Давайте подумаем, что же такое культурная элита? Это сложная культурная машина, уникальный механизм, благодаря

С.Кириенко и М.Гельман

которому из миллионов желающих стать художниками, писателями, музыкантами отбираются всего двадцать-тридцать человек. Но их имена составляют гордость страны. Культурный аппарат отсеивает огромное количество людей. Кто-то отсеивается на уровне получения образования, кто-то — в процессе профессиональной деятельности. Но одновременно с этим культурная машина дает миллионам образцы настоящего искусства, ориентирует на них большинство.

Так постепенно культурное сообщество формирует национальный художественный фонд. А теперь представьте, что политик вместо взаимодействия с культурной машиной начинает взаимодействовать непосредственно с художниками, выбрав себе двух-трех, например Церетели, Шилова и Глазунова. Тут уже не нужна критика, не нужны журналы, не нужны институты. Не нужен больше уникальный культурный механизм. Зачем? Во всем мире элиты взаимодействуют между собой, и это взаимодействие основано на признании и определении границ компетентности. У нас же процветает фаворитизм, как в Средние века, когда именно политику дано было определять, что вокруг него строится и возводится.

На мой взгляд, в России вообще средневековое представление о духовности. Здесь человек обрабатывается средой так, что его тяга к культуре приобретает весьма превратное выражение. Скажем, у нас человек приходит в антикварную лавку и покупает там старинную ложку, но не для еды, а как предмет культуры. Потому что старое в России имеет статус высокого, а новое — низкого. Напиши любой бред ижицей — уже есть ощущение духовности, а изложи самую интересную идею современным языком — заплюют. У нас все перепутано. Поэтому я всегда в своих беседах и лекциях пытаюсь объяснить, что духовность — это поиск, а не консервация. Но в России, наоборот, канон и есть духовность. Перед нами очевидная проблема. Я вижу две возможности ее преодоления. Первая — обращение к молодому поколению, для которого уже не существует «святого» прошлого, оно свободно от прошлого и, благодаря Интернету, хорошо информировано об актуальных процессах мировой культуры. И вторая — апелляция к широкому интернациональному контексту, к мировому художественному сообществу.

Е.Кутловская. Вы сказали, что в середине 90-х спайка «галерист Гельман» начала вас тяготить. А идентификация с Кириенко вам нравится?

М.Гельман. Кириенко — тот политик, с которым идентифицироваться оказалось как минимум приемлемо. Что касается соотношения масштабов, то здесь, я думаю, все нормально. Что касается соотношения личностей, все несколько

сложнее: и вокруг меня есть люди, не принимающие Кириенко, и вокруг него есть те, кто абсолютно уверен, что он подпирает собой человека, у которого в галерее какая-то жуть выставляется. Я думаю, мы оба можем либо проиграть от взаимного сотрудничества, либо выиграть. Пока, мне кажется, результат положительный. Хотя есть и потери. Например, мой любимый художник Костя Звездочетов долго отказывался участвовать в одной из моих выставок, потому что он других политических воззрений. Понимаете, делая что-то, ты всегда ставишь людей перед выбором, когда они должны по отношению к тебе определиться.

Е.Кутловская. Но из свободного художника вы превращаетесь в человека, ангажированного определенной политической структурой. Вы не боитесь, что ваше лицо слегка затрется ею?

М.Гельман. Есть проблемы. И в каком-то смысле я действительно ангажирован.

Е.Кутловская. Почему «в каком-то»? По-моему, в определенном...

М.Гельман. Если бы это была ангажированность в искусстве, это был бы конец.

Е.Кутловская. Но вы, так сказать, держите флаг современного искусства, вы представитель вполне определенной культуры. Культура не функционирует без общественного резонанса, без общественного осознания. Сегодня в этом осознании так или иначе происходит скрещивание Марата Гельмана с идеологией СПС. Разве это не означает ангажированность?

М.Гельман. Если бы Марат Гельман в связи с этим перестал делать острые проекты, тогда его лицо окончательно бы затерлось. Поэтому единственный способ доказать, что ты ничего не потерял, — работать. Конечно, я рискнул, сделав очень ответственный шаг, и если Кириенко через некоторое время не оправдает возложенных на него надежд...

Е.Кутловская. А как он должен их оправдать? Стать президентом?

М.Гельман. Дело не в президентстве. Политик всегда находится в состоянии готовности к компромиссу. А художник — в обратной ситуации, для него компромисс губителен. В связи с чем есть реальная опасность повторения того, что уже было. Помните, как мы все яростно поддерживали Ельцина? И что потом произошло?

Е.Кутловская. Зачем же вам в таком случае рисковать, соединяясь с политиками?

М.Гельман. Я вам только что рассказывал о своем проигрыше в истории с Церетели. Это поражение произошло потому, что мы не были готовы вести серьезную политическую игру. А со стороны Церетели игра велась достаточно сильно. К сожалению, в России все вопросы сплетены между собой, и если ты вступаешь в борьбу без необходимых политико-экономических ресурсов — проигрыш неминуем. Сейчас мы с Кириенко создаем группу, которая будет формировать проект культурной политики для СПС, а СПС будет ее курировать и финансировать. Так уж получается, что для изменения арт-ситуации в стране нужно работать с политиками. Нет никакой надежды, что та система, которая сегодня у власти, сможет вести цивилизованную культурную политику, способную вывести искусство из маргинальной ситуации. Поэтому я ищу такую силу, такую структуру, которая станет двигателем верной культурной политики в России. Я не думаю, что, сделав ставку на Кириенко, я совершил ошибку, потому что выбор — и для искусства в том числе — это норма.

Е.Кутловская. То есть если проект совместной работы с Кириенко окажется неудачным, вы будете более чем огорчены?

М.Гельман. Да. Но хочу зафиксировать: Кириенко — это политика, а не власть. Я никогда не буду встраиваться в существующую систему, для меня это очевидно. Я там не к месту. А вот содействовать назначению тех или иных людей на различные должности я хочу и могу, используя свое влияние.

Е.Кутловская. В отсутствие внятной социально-политической и культурной системы жизнь в России организуется вокруг ярких личностей. Именно они определяют вкусы, мировоззрение, этические границы поведения молодых и не очень молодых людей. На вас тоже ориентируется какая-то часть нашего обще-

ства. Вы моделируете не только культурные процессы, но своим поведением определяете ценностные ориентиры в жизни многих.

М.Гельман. Если я вижу что-то новое и интересное, то я так или иначе хочу с ним взаимодействовать. Что совершенно очевидно, так это то, что я раб всего нового, я даже иногда излишне преклоняюсь перед ним. Потому что для человека, который занимается современным искусством, нет ничего хуже, чем быть устаревшим. Только это плохо. Все остальное — ничего...

Тем же, что в восприятии многих Марат Гельман стал олицетворением современного искусства, я обязан опять-таки оппонентам. Газета «Завтра» давно стала называть всех современных художников «гельманоидами». Я очень это ценю, несмотря на безумную ответственность, возложенную на меня недоброжелателями. Но ведь действительно, чем бы я ни занимался, я постоянно пытаюсь сформировать некую культурную атмосферу. Общаясь с бизнес-людьми, я пытаюсь их как-то образовывать. Конечно же, проявление любви со стороны молодого поколения греет душу. Я однажды был в Алма-Ате, читал лекции, и вдруг ко мне подошел студент и сказал, что я приехал к ним, ну просто как Мик Джаггер. Или на конференции в Нижнем Новгороде я случайно услышал, как несколько человек обсуждали меня и говорили: «Мы познакомились с самим Маратом Гельманом...» Для меня это очень ценно и приятно. Знаете, в юности всегда хочется завоевать авторитет у старшего поколения, а сейчас в гораздо большей степени хочется быть авторитетным лицом для молодежи.

Е.Кутловская. Вы не замечали, что ни то, ни другое никогда не удается в полной мере?

М.Гельман. Ну, все всегда удается в какой-то мере. Или не удается в какой-то мере. Я сейчас готовлю один проект, который, на мой взгляд, будет интересным и востребованным. Это выставка под названием «Динамические пары», посвященная технологии сотрудничества, тому, как создаются совместные произведения. Как, например, работают Комар и Меламид? Один красит слева направо, а другой справа налево? Или один придумывает, а другой исполняет? Как происходит процесс творчества у тех, кто работает в паре? Я лично считаю этот проект актуальным, потому что он рассказывает о существенных изменениях в искусстве XX века. Ведь изменился сам способ создания произведений, чего, кстати, практически никто не заметил. Раньше художник-одиночка сам не понимал, что он сделал. Он и о намерениях-то своих проговорить толком не мог, а уж о том, что созданное означает, и не спрашивайте. Озарило, вдохновение снизошло — и всё. А сегодня, хотя художник вроде бы никого ничему не учит, не призывает ни к добру, ни к красоте (современное искусство лишено мессианства), смысл творчества познаваем для творца, который вполне сознательно ставит перед собой конкретные профессиональные задачи. Искусство стало более артикулированным, его легче объяснить. А значит, созданы условия для расцвета коллективного творчества: если я могу объяснить свой замысел, то мы можем работать с кем-то вместе. Моя выставка расскажет об изменениях в этой сфере деятельности художника.

Е.Кутловская. На ваш взгляд, произошедшие изменения — большой плюс для современной культуры?

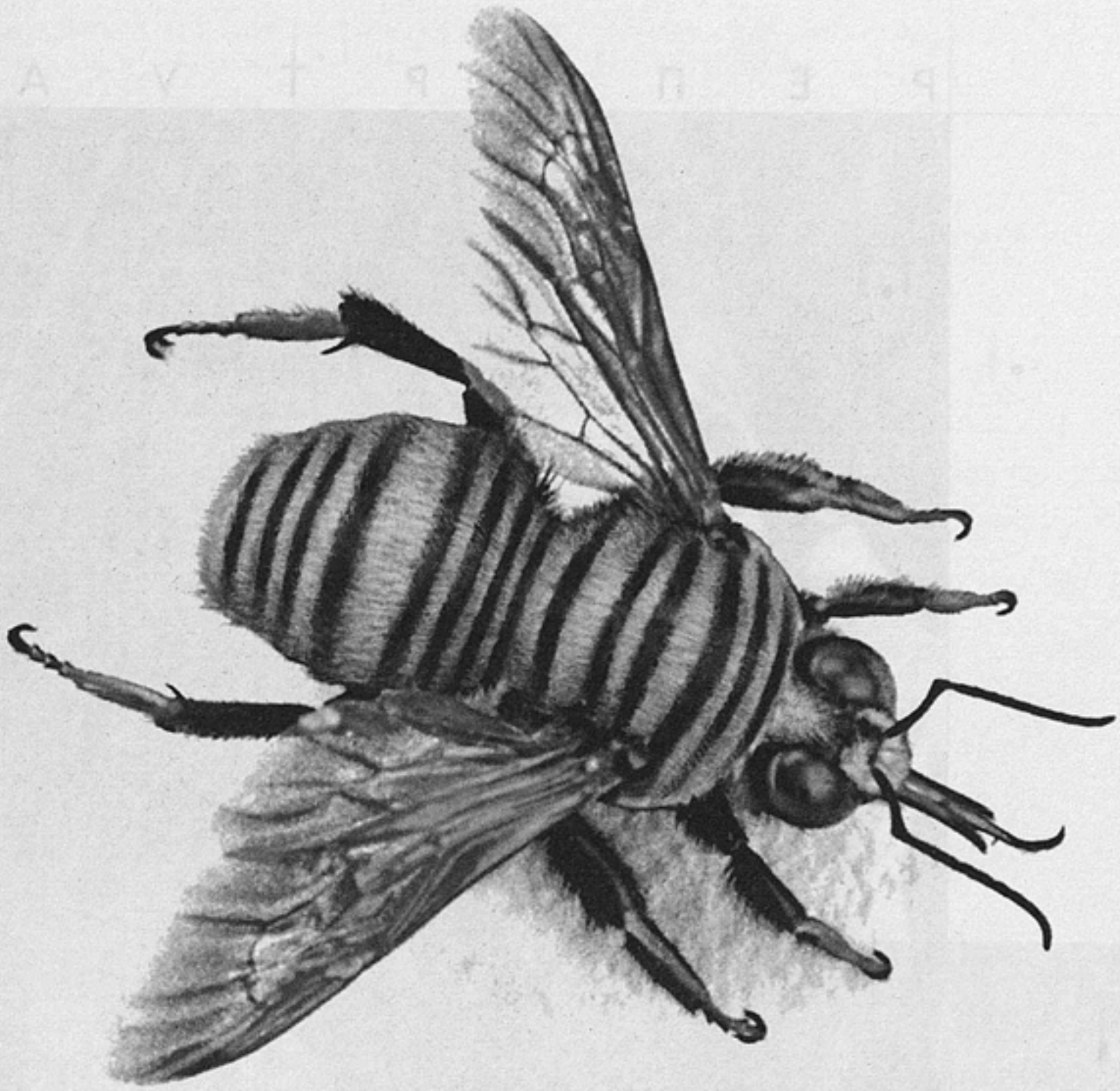
М.Гельман. Я к реальности отношусь без знаков. Как к данности. Но могу сказать следующее. Раньше у нас был, условно говоря, «чердак», и культурная машина, вынося что-то за скобки актуальности, «складировала» это туда. А еще был «кабинет», где шла работа, производились некие ценности. Затем они фильтровались современниками, и те, что считались лучшими, переносились в «библиотеку», а те, что считались худшими, выкидывались на «чердак». Между прочим, на этом был построен целый миф: современники меня не ценят, а вот будущее извлечет мое творчество с «чердака» и поймет мое истинное значение. Так и было. Каждое новое поколение первым делом лезло наверх и находило в пыли много интересного, возмущаясь предками, которые выбросили такую классную вещь. В век урбанизации «чердак» исчез из наших домов, и оказалось, что невосприятое сегодня безвозвратно канет в Лету. Поэтому на нас возложена большая ответственность — не отвернуться от интересного нового, не пропу-

стить его, так как следующее поколение будет воспринимать мир нашими глазами. Оно лишено «чердака». Грустно, но это так. Без плюсов и минусов. Чувствуя свою ответственность за современное перед будущим, я обязан фиксировать новое в искусстве, не давая ему исчезнуть. Все должны высказаться. В связи с чем к выставке я делаю еще и книжку, где сами художники рассказывают о технологии сотворчества, о своей арт-кухне.

Е.Кутловская. Давайте вернемся к вопросу о технологии вашего арт-имиджа, о построении вашего образа в пространстве культуры. Имеет ли этот процесс некую конечную цель?

М.Гельман. Сложный вопрос... Искусство — единственная форма деятельности, в которой для меня не существует вопроса «зачем?». Вот когда я занимаюсь чем-то другим, этот вопрос передо мной встает всегда. Но как только я возвращаюсь к работе в искусстве, он отпадает. Для меня искусство самоценно, оно изначально содержит в себе некую внутреннюю цель, за которой я следую. Что касается моих личных устремлений, то они тоже не имеют какой-либо конечной цели. Я какое-то время пожил, накопил определенный опыт, каждые два-три года мои главные цели меняются. Возможно, через тридцать лет станет ясно, куда и зачем я шел. Но пока я живу в режиме ситуативных задач, которые время от времени обновляются. А это значит, что все мои убеждения являются в каком-то смысле заблуждениями. То есть на короткий период все цели тактические и не более. Но важно другое: у меня есть некое видение мира, соответственно я занимаюсь тем, что постоянно внедряю его в других людей. А этот процесс не может иметь какого-либо окончания типа «ну наконец-то во всех внедрил!». Кстати, художник работает по такой же логике: у него есть представление об искусстве будущего и он пытается убедить весь мир, что именно оно истинно.

Я надеюсь, что для меня занятие искусством будет сегодняшней, завтрашней и послезавтрашней личной целью. Хотя, знаете, история любого успеха не бесконечна, и настает момент, когда необходимо осознать, что в творческом смысле ты уже неэффективен. И с этого времени ты должен искать молодых, чтобы помочь им реализоваться, употребляя для этой вновь заданной цели все свое влияние. И хотелось бы, чтоб оно было достаточно сильным к этому периоду жизни.



Barcode Wasp

art. lebedev

Смотрите на экранах! | Студия Артемия Лебедева

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru

Р Е П Е Р Т У А Р

«Губернатор»

Н.СИРИВЛЯ

Губернские страсти

В заключительной части кинотрилогии «Любить по-русски» Евгений Матвеев по масштабности задач превзошел самого себя. В первом фильме его герои в основном возделывали землю, любили и воевали, то есть предавались занятиям традиционным в нашем отечестве, и как все это делается «по-русски», мы на экране неоднократно видели, знаем. Во втором фильме — «Женская защита» — демонстрировались разного рода экстремальные происшествия: похищение младенцев, заключение главного героя в тюрьму, его участие в предвыборных баталиях, что для нашего кино тоже не новость. В третьей части — «Губернатор» — Матвеев попытался нарисовать идеальный образ посткоммунистической власти, а на такое прежде не замахивался никто.

Хлебнув лиха в своих попытках строить жизнь по законам новой России, положительные герои трилогии взяли наконец эту самую власть в свои руки. Бывший секретарь обкома Валериан Петрович Мухин (Е.Матвеев) стал губернатором. Бывший летчик Курлыгин (Н.Джигурда) — начальником губернаторской охраны. Красавица Полина (О.Егорова), брошенная любовником, сбежавшим от трудностей, вышла замуж за отца Василия (Н.Сахаров), олицетворяющего в картине власть духовную. И теперь, объединив усилия, государственный муж, воин и пастырь строят для народа новую, счастливую жизнь.

«Губернатор»
(«Любить по-русски—3»)
Автор сценария **А.Лапшин**
Режиссер **Е.Матвеев**
Оператор **И.Демин**
Звукооператор **К.Зарин**
Композитор **В.Комаров**
В ролях: **Е.Матвеев, Г.Польских, Н.Джигурда, Л.Удовиченко О.Егорова, Н.Сахаров, Е.Аминова, Е.Жариков, Р.Янковский, В.Раков и другие**
Кинокомпания «Слово» («Мосфильм»), «Беларусьфильм», Госкино РФ
Россия
1999

Фильм открывает черно-белая ретроспекция, снятая в стиле киножурнала «Новости дня»: губернатор на макаронной фабрике, губернатор в школе, губернатор на стройке... Газета «Колокол» с портретом губернатора, большой заголовок «Работать для себя — работать для народа» — губернаторское кредо. Проникновенный голос Е.Матвеева рассказывает за кадром о трудном и тернистом пути героя к высотам власти. Собственно власть губернатору совсем не нужна, у него все есть — красавица жена, дом на хуторе, картошка в подполе до нового урожая... Но мать в детстве учила Валериана Петровича: «Думай о людях», — и, следуя материнской науке, он обречен нести груз повседневных человеческих нужд, забот и проблем...

Далее, уже в цвете, перед нами распахиваются сияющие, прекрасные дали (оператор И.Демин). По проселочной дороге бодро мчится желтый губернаторский «уазик» (иномарок Мухин, само собой, не признает). Губернатор совещается со своим окружением по поводу того, что для полного счастья хорошо бы подписать «договор с белорусами», решающий многие насущные проблемы области... И вдруг — ба-бах! Взрыв! Машина летит в кювет, все в шоке, крик, шум... Тут раздается телефонный звонок и строгий голос мафии предупреждает: договор ни в коем случае подписывать нельзя! И так весь фильм. Радужная идиллическая картина созидательной работы на благо народа неизменно обрывается пальбой, взрывами, тревожной музыкой и черным дымом, заволакивающим пейзаж. Вот они будни постсоветской народной власти. Каждый день то покушение, то угрозы, то компромат. Губернатору подкладывают в ящик стола отрубленную собачью голову (как в «Крестном отце»), фабрикуют в местной газетенке его фото с голой вице-губернаторшей на коленях и беспрестанно звонят на мобильный: «Не подписывай договор с Белоруссией, а то хуже будет!»

И, главное, совершенно непонятно, кто это делает. Валериан Петрович человек мудрый. Для каждого у него найдется задушевное слово, всякого умеет он убедить, перевоспитать, привлечь на свою сторону. И нерадивого завклубом (М.Светин), который все никак не удосужится засыпать лужу у городского Дома культуры, и местных предпринимателей — им Мухин проникновенно рассказывает о временах нэпа, — и даже «братков», коим губернатор, прибыв один и без оружия на их «новорусскую» баржу, внушает, что высшее счастье для русского человека — трудиться на благо отечества (сцена «Секретарь обкома проводит совещание с криминальными авторитетами» достойна войти в антологию концептуального искусства, Комар и Меламид просто отдыхают).

Губернатор хочет народу добра, и народ ему, безусловно, верит. Кто же тогда вставляет палки в колеса? Детективная линия, которую режиссер со скрипом и натугой тянет через весь фильм, выводит нас лишь на некую промежуточную фигуру — милицейского генерала Рубашкина, имевшего с самого начала картины чрезвычайно неискреннее выражение лица. Но припертый к стенке и выведенный на чистую воду, генерал произносит загадочную фразу: «Если бы вы знали, во что меня втянули!», — а потом идет в свой служебный кабинет и стреляется, оставив записку из одного слова: «Простите». В общем, тайну зловредной организации генерал уносит с собой в могилу.

В первом варианте фильма, показанном журналистам на Пресс-клубе Госкино РФ, загадка эта так и не разъясняется. Да и к чему? «Наши» все равно победили: и договор подписали, и мост построили между Россией и Белоруссией. А некие «темные силы» всегда были, есть и будут. Они — неотменимая деталь политического ландшафта. Прокатный вариант картины дает ответ, хотя и несколько неожиданный, на вопрос, кто же вредители (но об этом несколько позже). Вообще авторы прокатного варианта, с ведома Матвеева или без, несколько подкорректировали картину в свете требований детективного жанра. Они вырезали, например, замечательный план, где застрелившийся Рубашкин сидит, уронив голову на правую руку, в то время как пистолет аккуратно лежит на левом конце стола. Не думаю, что Матвеев, снимая этот кадр, стремился посеять в головах зрителей сомнение: действительно ли предатель Рубашкин расстался с жизнью по собственной воле? Скорее всего режиссеру было просто не важно, где лежит пистолет. Матвеев не требует от своей аудитории ни наблюдательности, ни игры ума, ни способности строить далеко идущие предположе-

ния. Разговор со зрителем ведется на совершенно ином языке, и полнее всего эта языковая стихия раскрывается в эпизодах частной жизни героев.

Частная жизнь в фильме «Губернатор» не менее драматична, нежели общественная. Самого губернатора верная жена Катерина (Г.Польских) после публикации скандальной фотографии приревновала к молодой вице-губернаторше с обещающей фамилией Надеждина (Е.Аминова). В тот момент, когда оскорбленная Катерина с газетой в руке является ночью в губернаторский кабинет, чтобы сказать мужу: «Между нами все кончено!» — Мухин, хладнокровно сносивший все пакости мафии, в первый и последний раз теряет самообладание и начинает кричать позвонившим злодеям: «Я вас закопаю!» и т.п

Жена Курлыгина Татьяна (Л.Удовиченко) упорно не желает понять, что дорогие подарки в виде холодильников и телевизоров, которые ей преподносят со всех сторон, могут скомпрометировать ее мужа да и самого Мухина тоже. На этой почве между супругами разыгрываются бурные семейные сцены. Курлыгин — Джигурда размахиват топором и орет на Татьяну так, что все мускулы вздуваются на его накачанной, мощной груди; Татьяна — Удовиченко захлебывается в рыданиях, а во время семейной драки то и дело норовит вскочить мужу на спину.

Но наиболее драматично складываются отношения Полины с отцом Василием. Невесть откуда взявшийся бывший сожитель Полины (В.Раков), дезертировавший из второго фильма трилогии, теперь является, чтобы соблазнить бедную женщину и разлучить ее с мужем. Первая встреча Полины с бывшим любовником — сцена проходная, но весьма характерная с точки зрения авторской манеры излагать события. Полина в сереньком скромном платочке вешает на дворе белье, из-за белых простыней выныривает герой Ракова в красной рубашке. Полина говорит ему грубо: «Чего явился? Видно, дружки бизнесмэны морду тебе набили». «Нет, — отвечает любовник, — дела мои о'кэй. Я за тобой приехал. Хватит тебе пропадать в этой вонючей дыре». Тут во дворе появляется отец Василий. При виде мужа Полина как ошпаренная несется в сарай и прячется там, глядя сквозь щели дикими, большими глазами. А наглый любовник идет к отцу Василию и спрашивает: «Ты кто?» «Я ее муж», — простодушно отвечает отец Василий. После чего хахаль напрашивается в дом на ночлег, выдавая себя за беженца. Отец Василий соглашается: «Конечно, конечно...» Тут Полина выносится из сарая с воплем: «Врет! Никакой он не беженец! Вон его машина стоит. Беженцы на таких не ездят». После чего любовнику приходится до времени ретироваться.

Безумные реакции Полины необъяснимы ни ее характером, ни состоянием душевного здоровья. Характера никакого здесь нет, в сумасшедших авторы Полину тоже не числят. Преувеличенные интонации и жесты в этой сцене простонапросто впрямую и наглядно выражают отношение зрителя к предложенной ситуации. При виде героя Ракова зритель думает: «Явился. Теперь собьет, злодей, девку с толку!» И Полина на экране грубит: «Чего явился?», — а потом, действительно сбитая с толку, бежит в сарай. Когда отец Василий обнаруживает готовность пустить проходимца в дом, зритель переживает: «Да врет он все». И Полина тут же несется с криком: «Врет! Никакой он не беженец!..»

Перед нами очевидное нарушение норм стандартного реалистического повествования. В принципе, в обычном кино зритель анализирует визуальную информацию примерно так же, как в жизни, выделяя сюжетно значимые детали среди посторонних подробностей, доминирующие в данный момент переживания на фоне прочих стремлений и чувств персонажа. Чтобы вышелушить сладкое зерно смысла, зритель вынужден проделать некоторую работу, результаты которой выражаются в производимой вслух или про себя вербализации визуального текста, в переводе его с языка изображений на язык слов. Кинематографический текст Матвеева в подобном переводе, как правило, не нуждается. Здесь, за редким исключением, все, что говорится с экрана, соответствует существующей внутри фильма «действительности». А то, что относится к невербальной сфере — жесты, интонации, мимика, символические детали, музыка, свет, пейзаж, — исправно работает на усиление зрительских эмоциональных реакций. Эмоции резонируют, отражаются во всех элементах экранного действия и в результате достигают невиданного размаха. Такой же эффект наблюдается,

например, в индийском кино. И сторонники фильмов Матвеева точно так же, как адепты бомбейской кинопродукции, воспринимают изображаемое на экране как самую взаправдашнюю реальность.

Этот язык репрезентирует совершенно определенный тип сознания, для которого между представлением о жизни и самой жизнью, ее эмпирически воспринимаемой плотью нет никакого зазора. Человек существует в мире априорно предзаданных смыслов, не тратя никаких интеллектуальных усилий на извлечение информации из окружающей действительности. На людей подобного типа, в психологической структуре которых интеллектуальное и эмоциональное соотносятся в пропорции один к девяносто девяти, и рассчитана социальная утопия «Губернатор» (здесь объяснима даже настойчиво проводимая тема российско-белорусского братства, поскольку президент Лукашенко, руководящий своей страной по принципу «мы рождены, чтоб сказку сделать былью», — любимый герой определенной части нашего электората, не обремененного избыточным чувством реальности). К подобному типу относятся все положительные герои картины (за исключением разве что самого Мухина) — люди, эмоциональные до предела, бесхитростные сверх всякой меры и готовые всему и вся верить на слово.

А персонажи, не проявившие по ходу фильма особой доверчивости и простодушия, оказываются теми самыми злостными вредителями, которые предъявлены нам в заключительных кадрах прокатного варианта. Уже после лучезарного эпилога, где показано торжественное открытие нового моста между Россией и Белоруссией, следует коротенький эпизод в зале суда, где на скамье подсудимых мы видим экс-губернатора (Е.Жариков) и какого-то совершенно безликого губернаторского помощника в очках. Они действительно другие, не похожие на всех остальных обитателей матвеевского Берендеева царства, и потому им, понятное дело, верить никак нельзя.

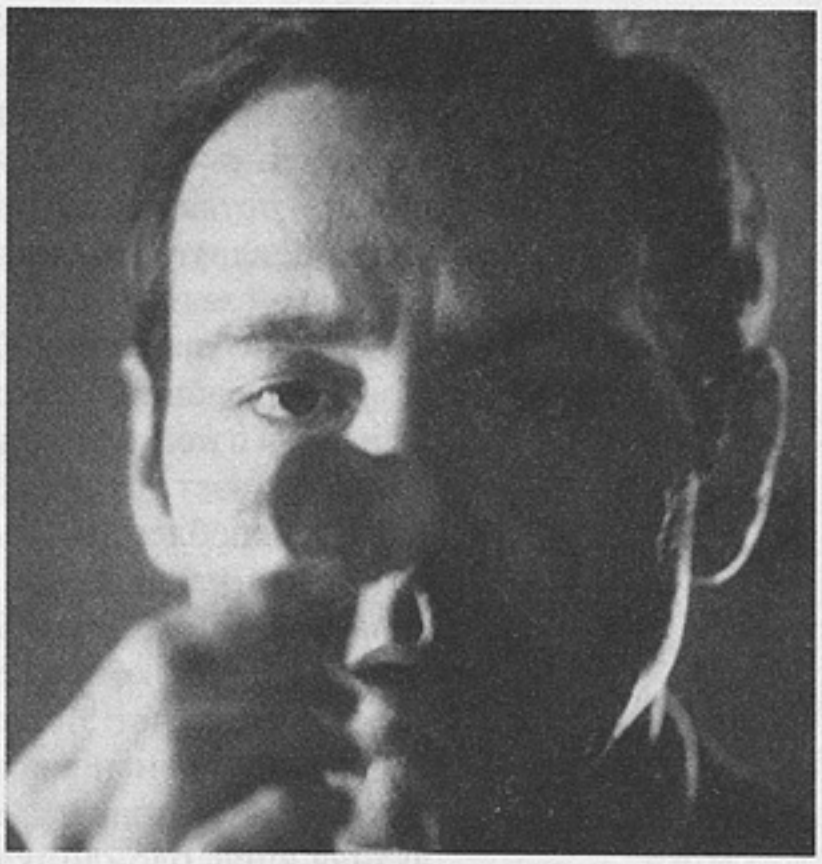
Таким образом, фильм «Губернатор» демонстрирует завидное единство формы и содержания. Он, безусловно, любопытен, прежде всего с социологической точки зрения, но основной социологический интерес здесь представляет не сюжет, не идеология, но киноязык, раскрывающий механизмы восприятия, характерные для огромной массы наших соотечественников. Именно эти подсознательные механизмы продуцируют до боли знакомую, упрощенную картину мира, где благими намерениями власти вымощена дорога в рай, а на пути к всеобщему счастью то и дело встают иррациональные, вредительские темные силы. Учитывая, что подобная идиллическая картинка становится сегодня едва ли не официальной в нашей стране, полезно отдавать себе отчет, какова ментальная матрица, воспроизводящая этот образ снова и снова.

НИНА ЦЫРКУН

Недолгое счастье Лестера Бурнема

Картина за 15 миллионов — малобюджетная по американским меркам — «Американская красота» («Красота по-американски») огребла несколько «Золотых глобусов», номинирована в основных категориях на «Оскар»[1] — в последнее время случай ординарный. Мейджоры только потягивают носом, шевелят ноздрями, вдыхая сладкий запах наград, проносимых мимо в сторону скромненьких инди. Но тут случай особый. Казалось бы, компендиум банальностей: сабурбия, кризис среднего возраста и кризис взросления, адюльтер, потеря работы и как специя (но после последней «Лолиты» допущенная в общеупотребительный рацион) — любовь-страсть сорокалетнего мужчины к нимфетке. Имя режиссера Сэм Мендес известно лишь театралам (этим, впрочем, известно хорошо, особенно благодаря его последней бродвейской постановке «Голубой комнаты» с обнажающейся Николь Кидман). Конечно, звезды: Кевин Спейси и (особо модная) Аннетт Бенинг; для молодежи — Мина Сувари, параллельно блеснувшая в провокационном «Американском пироге». Но все уже достоверно знают: от провала звезды не спасают, они делают его только оглушительнее. Спроси любого насчет прогноза — ответ оказался бы кислым. И вот, вопреки всем ожиданиям, в том числе режиссерским, — успех.

Для режиссера неожиданным оказался не только успех, но и сам фильм, каким он у него получился. Мендес рассчитывал поставить нечто легкое, фривольное, смешное. Вы-



«Американская красота»
(«Красота по-американски», American Beauty)
Автор сценария **Алан Болл**
Режиссер **Сэм Мендес**
Оператор **Конрад Л.Холл**
Художник **Наоми Шоан**
Композитор **Томас Ньюмен**
В ролях: **Кевин Спейси, Аннетт Бенинг, Тора Берч, Мина Сувари, Вес Бентли, Крис Купер и другие**
Dreamworks SKG
США
1999

[1] К концу февраля 2000 года наград и номинаций на круг насчитывалось 89. Из них самые, на мой взгляд, экстравагантные — три номинации (в категориях «Самый забавный актер», «Самая забавная актриса» и «Самый забавный фильм») на национальную премию «Американская комедия».

шло даже не трагикомично, а трагично. Дело совсем не в «загробной тональности», которую сообщает фильму закадровый голос главного героя в самом начале: «Мне сорок два года. Меньше чем через год я умру. Хотя я этого пока не знаю. Можно сказать, я уже мертв».

Письма мертвого человека стали с некоторых пор неким поджанром американского кино. «Матрица», «Шестое чувство». Виртуальное ружье все время висит в кадре, если торопишься, можно уйти, не дожидаясь конца, ты его уже знаешь. Не считая, конечно, малозначительной детали — кто убил. В данном случае это, кстати, безразлично. Убить хотели все. И все вышли на военную тропу. Просто один успел первым. И тогда остальные заплакали. Может быть, от досады, что не они успели.

Фильм получился неожиданным, потому что задумывался как ординарный ситком, а характеры возьми да и выйди из подчинения сценариста, опять же новичка в кино, телемастера Алана Болла. То ли он с ними не справился, то ли они удрали с ним штуку. Но все персонажи оказались к финалу не теми, какими мы их поначалу оприходовали. Сорокалетний неудачник, стерва жена, сосед фашист, подросток-шлюшка и подросток-толкач — фигуры, обрисованные в завязке почти карикатурно, во всяком случае схематично, комиксово, обнаруживают второе, третье дно. Распахивается блузка, а под ней не голая грудь, а ворох розовых лепестков. Точнее, лепестков розы глубокого красного, почти бордового цвета венозной крови, которая — так ожидаемо и так неожиданно — брызнет в финале на кафель в кухне. Открывается то, что Рикки, произносящий ключевые слова про американскую красоту, называет «жизнью, которая таится в глубине вещей». Этот процесс и пафос внезапного открытия и двигают сюжет, держат в напряжении и придают смысл действию, смысл смотрению.

До того как все пришло в движение, все участники событий существовали в том кататоническом состоянии, которое Лестер (Кевин Спейси) не побоялся назвать смертью. Самый счастливый момент дня для Лестера — минуты утреннего душа с мастурбацией. Какое-никакое действие, хотя и бесплодное. Любовь с женой у него уже давно не получается. Когда-то эти дети-цветы были живыми и счастливыми, те минуты запечатлены на фотографиях, стоящих на столике. Но веселой девушки с карточки давно нет — есть женщина-риэлтор с приклеенной улыбкой и в автомобиле. Есть мужчина, которого жена и дочь называют неудачником и которого увольняют с его опостылевшей работы. Неудачник вдруг показывает зубы: шантажирует начальника и выходит на волю с зарплатой за год и премиальными. Фригидная жена, не способная одолеть конкурента по прозвищу Король, укладывает преуспевающего коллегу в постель. Сосед-отставник Фиттс (Крис Купер), мужчина твердых правил, третирующий сына (раз в полгода заставляет сдавать мочу на анализ на предмет наркотиков), обнаруживает гомосексуальные наклонности. Его сын Рикки (Вес Бентли) — парень, влюбленный в дочь Лестера Джейн и по дружбе снабжающий его наркотой (по надлежащей цене), не шутя предлагает подружке: «Хочешь, я его убью?» Джейн (Тора Берч), помешанная на своей внешности, собирающая деньги на силиконовые груди, легко соглашается, хотя видимой причины для отцеубийства нет: Лестер ни в чем ей не мешает. Просто девочку мучает немотивированная ненависть. Или, возможно, стыд. Джейн неприятно, что отец влюблен в ее подругу, красавицу Анджелу (Мина Сувари). Зато Анджела, отвязная юная блондинка, каждую минуту рассуждающая про секс, оказывается девственницей. В момент этого открытия Лестер одновременно посрамлен и счастлив. И не осмеливается осквернить красоту.

Но выходит, что именно его счастье непереносимо для окружающих. Потому что как раз тогда все они стягиваются к Лестеру с намерением убить. Странно: никто из американских критиков не вспомнил про «Недолгое счастье Фрэнсиса Макомбера»: муж-подкаблучник был застрелен женой в тот момент, как почувствовал себя свободным. (Неужто в Америке никто не помнит Хемингуэя?)

История, повторяю, трагичная, хотя смешные моменты тоже есть. И как раз смешные моменты сдвигают историю в сторону трагедии. Лестер звонит из дому по телефону Анджеле и, услышав ее голос, бросает трубку. Анджела, не по-

лучив ответа, нажимает кнопку аппарата, и тот автоматически отзванивает в дом Бурнемов. Лестер как ошпаренный отпрыгивает прочь, на звонок из своей комнаты выходит Джейн, и Лестер, мгновенно приняв чинный шаг, спокойно удаляется. Тут Джейн настигает сакраментальная догадка о тайных чувствах отца.

Еще два момента связаны с вуайеризмом полковника Фиттса. Сначала он видит видеопленку, на которой Лестер качает мышцы и, видимо, получает эротический импульс, о котором мы пока не догадываемся. Нам только смешно при виде блаженной физиономии Лестера, не подозревающего, что за ним подглядывают.

Затем полковник Фиттс наблюдает в окно за Лестером и сыном. Переплет окна меняет истинную картину вещей: вручение дозы выглядит как гомоэротическая сцена. Фиттс делает сакраментальное заключение о сексуальной ориентации Лестера.

Фиттс — не главный человек с аппаратом, он случайный свидетель, ставший жертвой своих наблюдений, которые неправильно воспринял и истолковал. А Лестер, по сути дела, вовсе не главный герой. Главный тут — владелец камеры Рикки, наблюдатель-вуайер у окна во двор, «подглядывающий Том», чья позиция совпадает с позицией зрителя, нас с вами, вожделенно шпионящих за чужой ложью и сексом с помощью видео. А видео, как и прочие системы коммуникации, все время дает сбой, все время искажает картинку и провоцирует неадекватные реакции. Прямых контактов практически не остается. Сбои в системе связи неизбежны. Они — замена непредсказуемого «человеческого фактора», который всегда вводился в стратегические расчеты.

Гони природу в дверь, она ворвется в окно. В финале фильма разражается ливень, гроза. Старомодная стихия (как пожар в «Трех сестрах», заставивший всех заговорить о себе правду) — привет Александру Николаевичу Островскому. Минут двадцать экранного времени длится дождь. Под эту божию грозу страсти вырываются наружу. Никаких видеокамер, телефонов. Любовь, ненависть, стыд, вожделение — все волею случая сосредоточилось на бедном Лестере. Если бы не футболка, забрызганная кровью, не вполне даже было бы понятно, кто его убил. Жена суетливо прячет пистолет в ящик для белья. Дочь с возлюбленным застывают на лестнице, по которой спускались, чтобы сделать выстрел.

А что ж красота? Пустой пластиковый пакет, трепещущий на ветру вместе с опавшими листьями, снятый видеокамерой. Красота — нечто значащее для вас лично. Для Лестера — хорошенькая малолетняя блондиночка, ради которой он взялся качать мышцы и курить марихуану (не кайфа ради, а реконструируя состояние своих молодых лет), благодаря которой начал радоваться жизни. Он успел в ней что-то угадать. Что-то важное. И умер с улыбкой на губах. Пораженный Рикки попытался сымитировать эту посмертную улыбку.

МИРОН ЧЕРНЕНКО

Наш общий Гофман, или Стори поверх истории

«Огнем и мечом» ***(Ogniem i mieczem)***
По одноименному роману Генрика Сенкевича
Автор сценария и режиссер **Ежи Гофман**
Оператор **Гжегож Кендзерский**
Художник **Анджей Халинский**
Композитор **Кшесимир Дембский**
В ролях: **Изабелла Скорупко, Михал Жебровский, Александр Домогаров, Богдан Ступка, Кшиштоф Ковалевский**
Zodiak Jerzy Hoffman Film, Komitet kinematografii, Televizja Polska S.A., Okocimskie zaklady piwowarskie S.A.
Польша
1999

Начну с главного: все закончится благополучно. Юный Скшетуский разобьет в пух и в прах орды диких казаков, а заодно окончательно и бесповоротно уведет под венец очаровательную шляхтянку, спасенную из мерзких объятий неудачливого соперника. Неудачливый соперник уйдет в бега и под именем Богуна войдет в историю как один из самых жестоких и кровожадных персонажей и без того не слишком гуманного и миролюбивого XVII века. Богдан Хмельницкий, самую малость загримированный под президента Лукашенко, осуществит свою хрупкую мечту и пойдет под державную руку императорской России. Наградой ему станет памятник в центре Киева и не слишком благодарная память немалой части украинского народа. Русские бояре в медвежьих шапках будут терпеливо ждать, когда Украина сама падет к их ногам и станет частью Российской империи. Кровожадные татары уйдут в свой Крым, не подозревая, что еще и через триста лет им придется добиваться удовлетворения своих вековечных чаяний. А Речь Посполита избавится наконец от шумливых и непокорных украинских подданных... Но мира и спокойствия ей это не принесет, так что столетие исторических неприятностей для Польши еще долго не завершится, а следующий век и вообще обозначит конец польской государственности — на сто двадцать три долгих года. Впрочем, для героев нынешней картины все это не будет иметь значения, они свой исторический спектакль уже отыграли и имеют полное право предаться тихим семейным радостям в кругу многочисленных белоголовых детишек...

В моих заметках об «Огнем и мечом» не будет анализа кинематографических достоинств и недостатков фильма, не будет оценки. Не будет размышлений над жанровым его естеством — патриотическая ли сага, фильм плаща и шпаги, костюмная ли историческая мелодрама или простой истерн, каких было великое множество в мало-мальски обеспеченных лошадьми, кирасами и плюмажами кинематографиях. Будет попытка осознать и объяснить себе самому, зачем и

почему Ежи Гофман мается всю свою кинематографическую жизнь, по меньшей мере три десятилетия, над трилогией Генрика Сенкевича, зачем и почему пытается вернуть ее сорока миллионам поляков из обязательной школьной программы по литературе, которая убивает эту самую литературу куда быстрее и результативнее, чем самая радикальная смена эстетических вкусов и парадигм. Ибо, наверное, не только любовью к творчеству Сенкевича или кинематографу плаща и шпаги объясняется тот простенький факт, что более трех с половиной миллионов поляков — каждый десятый, если исключить грудных детей и дряхлых стариков, — посмотрели «Огнем и мечом» за несколько первых месяцев демонстрации. Кстати сказать, вспомнив этот романтический кинематограф плаща и шпаги, только сейчас могу объяснить себе непреходящую популярность «Крестоносцев» Александра Форда, двух первых картин гофмановской трилогии «Пан Володыевский» и «Потоп», «Графини Коссель» Ежи Антчака и множества малых и крупных исторических эпопей, исполненных польскими кинематографистами за полвека существования их послевоенного кино.

История страны и нации — фактор не столько исторический, сколько реально существующий нерасчлененно, всегда и сейчас, в любое мгновение современного бытия любого поляка. Причем история не официальная, не каноническая, не общеобязательная, но у каждого своя собственная, индивидуальная, фамильная, в ничтожнейшей степени зависимая от той или иной идеологической моды, мировоззрения, концепции, что разительно отличает ее от историй соседствующих народов.

Никогда не забуду, как варшавский таксист в один из первых моих приездов в Польшу рассказывал мне — от аэропорта до отеля — «подлинную» историю второй мировой войны так, будто он сам был свидетелем, творцом и участником всех без исключения ее событий, сражений, интриг и секретов. И дело было не в том, соответствовало это реальности или нет: это была его собственная историческая реальность, что на фоне общенародного исторического беспамятства в Советском Союзе само по себе выглядело чем-то абсолютно неправдоподобным, невероятным. И привлекательным, что, замечу я, с высоты наших последних полутора десятилетий может показаться наивностью, если не глупостью...

И вот попробуйте с этим зрителем, с этим историческим менталитетом выстроить любой общепринятый и общеобязательный идеологический канон, любой «краткий курс» биографии своего отечества, каким бы он ни был, этот «курс», — коммунистическим, католическим, либеральным, анархическим. Спору нет, такие попытки случались и в кинематографе Польши, но следы их сыщутся, пожалуй, только в фильмографических справочниках. А в памяти народа и, соответственно, в репертуарных реестрах остались ленты другие, названные выше, снятые как бы проще, поверх истории. Не обременяя себя доказательствами, замечу, что в полной мере это удалось в мировом кино лишь однажды, когда шесть десятилетий назад ничем до тех пор да и после тоже не проявивший себя американский режиссер сделал «Унесенные ветром», раз и навсегда сняв в сознании зрителя трагическую дихотомию гражданской войны между Севером и Югом. При этом я вовсе не собираюсь сравнивать «Огнем и мечом» с картиной Флеминга ни по одному из параметров, скажу только, что в отличие от Виктора Флеминга, которому предстояло подняться над историческими резонами всего лишь двух противостоящих антагонистов — аболиционистов и рабовладельцев (третья сила, черные американцы, ради которых вроде бы все это закручивалось, в расчет не принималась ни той, ни другой стороной), — Гофману пришлось решать задачу с четырьмя, а то и с пятью неизвестными.

А потому — еще одно отступление, без которого, мне кажется, не обойтись. О том, как мог выглядеть на экране кровавый XVII век, когда закладывались основы будущего миропорядка в Европе по меньшей мере на три предстоящих столетия. Достаточно просто перечислить главных героев этой исторической эпохи, встречавшихся на узком пространстве Восточной Польши и Западной Украины, а говоря точнее, на границе двух ветвей христианства. Итак, католическая Речь Посполита (а внутри нее — не слишком многочисленная, но отменно агрессивная часть польской шляхты православного вероисповедания). Православная Украина (а внутри нее — многоконфессиональная Запорожская Сечь). Крымское ханство, готовое на все, чтобы примкнуть к победителю, а затем ударить ему в спину. Московия, неизменно считавшая себя прямой и един-

ственной наследницей Киевской Руси и терпеливо ждавшая, когда придет время делить этот безалаберный кусок Европы. И, наконец, почти миллионное еврейское население этой ничьей земли, притулившееся к польской шляхте как к более цивилизованному конфессиональному злу и в результате всех потопов, обрушившихся на эти земли, вырезанное почти под корень (напомню любовное описание соответствующих сцен, сделанное Николаем Васильевичем Гоголем в хрестоматийном «Тарасе Бульбе»).

Так что — спрошу я у себя самого — чей историографический резон должен был выбрать экранизатор трилогии Сенкевича в конце XX века? И отвечу — не знаю ни одного объективного ответа, знаю только, что польский, украинский, российский и еврейский резонансы не просто противостоят один другому, но непримиримо враждебны по сей день.

И кстати, не могу не вспомнить. Говоришь о Гофмане, и все время тянет на историю, хотя бы собственную: в ноябре 67-го по случаю пятидесятилетия Октябрьского переворота в России (тогда он назывался, естественно, иначе) огромная советская делегация — человек тридцать, не меньше, во главе с Сергеем Бондарчуком и Евгением Сурковым — посетила братскую Народную Польшу, и, как полагалось в таких случаях, принимали ее на самом что ни на есть правительственном уровне. И вот однажды за столом у тогдашнего шефа польской кинематографии, когда все уже было сказано и выпито по протоколу и дружбе, под конец зашла речь о творческих планах присутствующих, и простодушный Сергей Бондарчук, и думать не думавший о каких-либо межнациональных сложностях, объявил, что изготовился к съемкам повести Гоголя «Тарас Бульба», которую знает у нас каждый школьник.

Сказать, что за столом воцарилось молчание, значит, ничего не сказать, а у Суркова просто отхлынула кровь от лица и побелели и без того белые уши, тем более что ситуацию мгновенно усугубил Вайда, раздумчиво заметив, что Ежи Гофман, который давно уже примеривается к трилогии Сенкевича, в таком случае естественно начнет с романа «Огнем и мечом». Молчание стало просто невыносимым, и поэтому все услышали, как кто-то в конце стола (не поручусь, что это был не я) тихо, но внятно сказал соседу: «Справа на тополях будут висеть поляки, слева украинцы, а евреям опять не найдется места, и они будут просто валяться под деревьями...»

Сегодня Гофман вспоминает эту историю несколько иначе — и по времени, сдвинув ее на целых тринадцать лет, и по персонажам... Но это не столь важно, ибо очень может быть, что история эта повторилась в году 80-м. Важно, что тщательно скрываемое ощущение непреходящего противостояния в этом вопросе было очевидно для всех и всегда, особенно у нас, в Советском Союзе. В результате Бондарчук так и не снял «Бульбу», в результате Гофман все-таки поставил «Огнем и мечом», правда, спустя три десятилетия, когда ситуация повернулась на сто восемьдесят политических градусов. Достаточно вспомнить, что началось в украинской прессе, когда Гофман пригласил Богдана Ступку, актера номер один независимой Украины, на роль Богдана Хмельницкого... Достаточно вспомнить также, с каким триумфом был показан фильм в Киеве, где даже самые ширые национал-радикалы не смогли обнаружить на экране и следа антиукраинизма (если существует такой термин).

Или еще: можно представить себе, как реагировали бы московские кинематографические власти всего полтора десятка лет тому, позови Гофман русского актера на роль казацкого атамана Богуна, одного из самых патологических убийц и без того кровожадного XVII века. А что сегодня? А то, что русский актер Александр Домогаров в нынешней, по-прежнему не шибко русофильской Польше стал актером культовым, затмившим туземных красавцев, стал идолом десятков тысяч польских девчонок, увидевших именно в нем свой мужской идеал, своего национального мужчину, и, как рассказывают польские коллеги, в социологических исследованиях постоянно всплывает вопрос: что эта белоголовая шляхтянка нашла в этом Скшетуском, почему не выбрала очевидное — Богуна? Спору нет, это не больше чем деталь, но и она свидетельствует о том, что зритель — и польский, и украинский — на подсознательном уровне ждал от Гофмана именно этого — усмирения национальных синдромов. Ждал и дождался.

А в связи с этим не грех вспомнить, что в начале уходящего столетия, когда не было никакой Польши на географической карте Европы, а был лишь некий

Привислинский край в составе Российской империи, трилогия Сенкевича не случайно выдержала невиданное количество изданий и была для польского читателя реально существующей родиной, отчизной, отечеством, впрочем, как и остальная проза, поэзия, театр, живопись — уникальный феномен национального подсознания, заменивший, подменивший, охранивший исчезнувшую государственность. Точно так же, когда семья доктора Гофмана была депортирована советской властью из воссоединенной Западной Украины в далекую Сибирь и тем самым парадоксально спасена от Холокоста, трилогия заменяла ту же самую Польшу будущему режиссеру. И не просто заменяла, но сделала ее историю, ее реальность его собственной исторической реальностью.

Вероятно, из всего этого следует делать далеко идущие выводы.

И о том, что «Огнем и мечом» в Польше, равно как «Сибирский цирюльник» в России (наверное, аналогии можно найти и в других крупных кинематографиях современности), подводит жирную эстетическую черту под традиционным Большим стилем, рассматривая, наконец, Историю не как слепое творение Природы, Бога, Цивилизации или иных внечеловеческих сил и обстоятельств (именно так, с самых больших прописных букв), но как проекцию судеб персонажей — исторических или придуманных, все равно. Проще говоря, как стори каждого из них, складывающиеся в конечном счете в ту зыбкую неопределенность, которую принято считать историей.

И о том, что история страны, нации, государства является личным делом каждого из нас, нашей личной историей, и только в последнюю очередь, если повезет и захочется, делом общим.

Вот такие возвышенные мысли пришли мне в голову после просмотра фильма Ежи Гофмана «Огнем и мечом».

А чтобы хоть самую малость снизить не свойственную мне патетику, позволю себе фантастическое предположение: на самом деле это не Гофман экранизировал Сенкевича, это Сенкевич посмотрел фильм и написал роман по его мотивам. И получил за это Нобелевскую премию...

МИХАИЛ В.ГОРЕЛИК:

«Фильм Ежи Гофмана актуален для нас не менее, чем для поляков»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ НИНА ЦЫРКУН

«Вы бы купили билет на фильм по роману Сенкевича?» — с таким вопросом обратилось руководство Национального банка к полякам, прежде чем субсидировать проект Ежи Гофмана — экранизацию романа «Огнем и мечом». 88 процентов опрошенных ответили «да», и Гофман развернул самую масштабную постановку со времен распада соцлагеря. Уже в первую неделю проката кассовые сборы составили 7,5 миллиона долларов.
В декабре 1999 года премьера фильма состоялась в московском Доме кинематографистов. Но картина интересна не только масштабом производства и проката. Для российского зрителя она по-новому открывает исторические события, известные в официальной советской трактовке как «воссоединение Украины с Россией». Мы обратились к специалисту по этнографии и историческому костюму, кандидату искусствоведения, художнику, лауреату премии «Ника» Михаилу В.Горелику за комментарием по поводу нашумевшей ленты.

Нина Цыркун. Прежде всего хотелось бы узнать о той общественно-политической ситуации, которая стала фоном романа Генрика Сенкевича. У меня фильм оставил впечатление неясности, потому что определенные вещи, которые, может быть, для польского зрителя сами собой разумеются, мне неизвестны либо известны совершенно в другой трактовке, в школьно-хрестоматийном изложении «воссоединения Украины с Россией», в однозначной иллюстрации фильма Игоря Савченко «Богдан Хмельницкий» 1941 года. Короче говоря, мне кажется, я увидела только небольшую часть фильма-айсберга.

Михаил В.Горелик. Генрик Сенкевич — самый крупный польский исторический романист. Его трилогия — «Огнем и мечом» (восстание Хмельницкого), «Потоп»(шведское нашествие) и «Пан Володыевский» (последний всплеск польской доблести, спасение Европы от турок) — описывает историю страны в момент наивысшего ее расцвета и во время ее поворота к закату. (К слову сказать, Речь Посполита, а вовсе не Россия, как некоторые думают, — та самая «великая славянская страна в центре Европы», которой прочил расцвет в эру Водолея Нострадамус.)

Не знаю, как воспринимался роман «Огнем и мечом» в дореволюционной

«Огнем и мечом»

России, но сама война, о которой говорится в нем, считалась освободительной войной православной части народа против католиков. Ее значимым символом стал памятник Богдану Хмельницкому работы Микешина в Киеве: под скалой, в которую упирались копыта коня, в проектной модели лежали поверженный польский пан с саблей и еврей, с ладони которого сыпались деньги.

При советской власти в трактовке войны религиозно-вероисповедный принцип сменился националистским: она стала рассматриваться прежде всего как освободительная борьба братского украинского народа против поляков. Хотя конфессиональный конфликт в затушеванном виде тоже подразумевался, на

первый план выходил классовый. А фильм «Богдан Хмельницкий» с великим Николаем Мордвиновым в главной роли и вообще нужен власти для оправдания захвата Красной Армией части территории Польши в рамках пакта Молотова — Риббентропа.

Речь Посполита в середине XVII века была многонациональным государством. Бóльшую часть знати составляли дворяне русского происхождения. Самые роскошные замки находились на территории Западной Украины и принадлежали православным магнатам. Эта западная Русь вполне состоялась как общество европейского типа, как страна с европейской культурой. Московитов русские Речи Посполитой тогда называли не русскими, а москалями, а русские Московии называли предков современных белорусов — литвинами, а русских украинцев — черкасами. Однако в XVII веке католическое священство добилось для своей паствы особых привилегий, в результате значительная часть русской шляхты приняла католичество, в том числе магнаты Острожские и Вишневецкие. (Байда Вишневецкий — герой украинского казачьего эпоса, основавший Запорожскую Сечь, в фильме, который мы обсуждаем, действует его внук — Иеремия Вишневецкий.)

В политическую жизнь втягивались вольные казаки с их передовым опытом ведения военных действий. Они чувствовали себя ущемленными, неполноценными, как и православная шляхта, и выступали защитниками православия. В то же время они стремились попасть в реестр, то есть регулярное войско, что давало существенные привилегии. Вот на этом фоне и произошла ссора православного полковника пана Хмельницкого с католическим паном Чаплинским, который отнял у полковника скот, жену и сына (и запорол его насмерть). Хмельницкий обратился за защитой в коронный суд, но проиграл дело. Естественно, что он воспринял свою обиду как вероисповедальный конфликт. Оскорбленный Хмельницкий поднял Запорожскую Сечь, призвал крымских татар под предводительством Туган-бея, разбил войко короля Владислава. Все это сопровождалось дикими грабежами и погромами, которые учиняли люди Хмельницкого. Достаточно назвать такую цифру — при Богдане Хмельницком уничтожили тысячи и тысячи евреев. Роман Сенкевича очень точно отражает природу этой ситуации, трактуя ее не как религиозный, межнациональный или классовый конфликт, а как конфликт конкретно социальный. Причем отражает с точки зрения поляка, благородного польского шляхтича — Хмельницкий осуждается не за то, что поднял национально-освободительную борьбу, а за то, что он, будучи шляхтичем Речи Посполитой, разрушил свою страну, свое государство, подняв голытьбу и наведя татар.

Ежи Гофман очень тщательно воспроизвел перипетии романа. Вообще, экранизируя трилогию Генрика Сенкевича, от романа к роману он как режиссер становится все более скрупулезным и серьезным. «Пан Володыевский» — это изящная «кавалерская» штучка про лихого рубаку, который погибает за родину, взорвав себя. В «Потопе» мы видим мятущегося героя-литовца (в исполнении Даниэля Ольбрыхского) среди ужасов войны. «Огнем и мечом» — картина, еще более утяжеленная этими ужасами, хотя ее и «облегчает» — в духе классического исторического романа — образ трикстера, хитроватого и веселого труса старика Заглобы.

Главный драматургический конфликт последнего фильма трилогии — в противостоянии Скшетуского и Богуна. И этот конфликт принципиален. И Сенкевич, и Гофман пытаются выяснить, почему эти два человека, оба полковники армии Речи Посполитой, такие разные. (Причем оба добиваются руки девушки из рода Рюриковичей, русской княжны.) Скшетуский — то, что называется «гоноровый пан», европеец, у которого есть понятие чести и который умеет управлять своими страстями. (Кстати, может быть, потому он, как всякий положительный герой, скучноват.) Богун — «дикий» шляхтич, представитель той прослойки, которая замечательно показана в «Потопе». Если тут уместно слово «гонор», то только с русской коннотацией, гонор как спесь.

Нина Цыркун. Как ни парадоксально, но именно Богун, вернее, Александр Домогаров, сыгравший эту роль, стал чуть ли не польским национальным героем.

Михаил В.Горелик. Кстати, в фильме есть персонаж, который является специфически польским героем. Но Ежи Гофман, на мой взгляд, совершенно необоснованно его принизил, сделал чуть ли не посмешищем. Я имею в виду второстепенного персонажа — воина Подбийпентку, который дал обет не женить-

ся, пока одним ударом не снесет головы трем врагам. Это символ католической духовности, трагический герой, который встает против врагов веры с детской чистотой души и с древним дедовским мечом. И у Сенкевича он очень серьезный персонаж, постоянно оттеняемый Заглобой. Но на экране мы видим несуразную фигуру с невообразимыми усами, плохо приклеенным носом... Зато гениально исполнил роль Хмельницкого, стопроцентно попав в «десятку», то есть создав исторически точный образ, Богдан Ступка. Это воистину великий и ужасный Богдан Хмельницкий, и именно благодаря ему «Огнем и мечом» поднимается на гораздо более высокий уровень, чем «Пан Володыевский» и «Потоп». Очень хорош и Даниэль Ольбрыхский, показавший в роли Туган-бея высочайший класс профессионализма. Он абсолютно неузнаваем — настоящий дикий степняк. Между прочим, здесь Ольбрыхский, выдерживая определенное портретное сходство, играет отца того самого Азыи Туганбеевича, которого он молодым играл в «Пане Володыевском».

Нина Цыркун. Вы затронули другую сторону дела — материально-историческую достоверность фильма. Об этом очень редко говорят просто потому, что критики в этой области чаще всего недостаточно компетентны. И не только критики, конечно. Помню, в книге Аллы Демидовой «Вторая реальность» актриса писала о том, что в картине о Чайковском специалисты отмечали, как Иннокентий Смоктуновский в роли композитора Чайковского неумело дирижирует оркестром. Демидова выразилась в том духе, что это, мол, ей не помешало, главное, верно был передан пафос... Как вы считаете, зачем нужна скрупулезная точность материальной среды, достоверность деталей в конкретных вещах и манере бытового поведения, коли мы все это вроде не очень-то и замечаем или прощаем ради общего впечатления?

Михаил В.Горелик. Я бы очень просто ответил на этот вопрос. Почти 90 процентов знаний наш современник черпает даже не из романов, а из исторических фильмов. Зачем же обманывать зрителя? Надо играть по правилам. Это азы профессионализма. Тем более что если речь идет о конкретном историческом персонаже, то он перед нами беззащитен. Каждый, кто берется за историческую постановку, должен помнить, во-первых, что ведь и о нем кто-нибудь когда-нибудь может снять фильм и втоптать в грязь «из творческих соображений». А во-вторых, есть ведь много людей, которые знают эти вещи лучше самого режиссера. И это самая благодарная часть публики. Она хочет увидеть воочию то, что знала по литературе и по картинкам. Ложь в этом случае сбивает, ставит под сомнение и все самые дорогие для авторов замыслы.

Вот еще что следует отметить. В материальной культуре все очень тесно взаимосвязано, все обусловлено. Правильная деталь — это всегда удобная деталь, хорошо встроенная в пространство кадра, деталь, которую актеру удобно обживать. Приведу пример. В фильме «Легенда о Тиле» есть два короля — Карл V (И.Смоктуновский) и Филипп II (В.Дворжецкий). На них костюмы, строго соответствующие эпохе середины XVI века, с характерными приталенными кафтанами и широкими штанами с буфами. Но у Дворжецкого была шпага с объемной гардой и портупеей, которая точно «садилась в талию» и удобно держалась за счет буфа штанов. А Смоктуновскому досталась французская придворная шпажка XVIII века, которую носили с совершенно другим костюмом, она должна вылезать в шлицу и прикрываться полой. Было уморительно смотреть, как эта шпажка болталась у актера на причинном месте вместо фактурного гульфика. Или другой пример. В «Гибели Отрара» на Чингисхана надели шлем — точную копию турецкого шлема XV — XVI веков из берлинского музея, — и он превратился в Тамерлана. То есть совсем в другую историческую фигуру.

Нина Цыркун. И что же можно сказать в этом плане о фильме Ежи Гофмана?

Михаил В.Горелик. Должен отметить, что у Гофмана с материальной средой дело всегда обстояло замечательно. Она у него всегда была точно проработана и достоверна. После фильмов выходили книги о том, как они делались. Но на этот раз Гофман превзошел самого себя. Пожалуй, вышел даже некоторый перебор. В исторических постановках важно соблюдать два условия — чтобы, так сказать, все пуговицы были на месте, но атрибутика не лезла в глаза, ничего не затеняла, не мешала. Большинство режиссеров по лени или невежеству просто не дают детали в кадр, но возьмите фильмы Куросавы, Абуладзе («Мольба»), Дзеффирелли —

там все есть. Однако с помощью операторских приемов — освещения, пиротехники, дымов — перенасыщенность должна затушевываться. То есть все должно быть на месте, но так, чтобы зритель это лишь ощущал, чувствовал, угадывал. Почему-то такими приемами оператор Гофмана не воспользовался, у него даже традиционных для батальных сцен дымов практически нет. Зато сами эти сцены сняты потрясающе. Ценно то, что Гофман реконструирует стратегию и тактику, всю военную технику того времени в ее действии. Мы наконец впервые увидели знаменитые атаки казачьих боевых возов и безумной казачьей пехоты Максима Кривоноса. Исключительно ярким получился образ Запорожской Сечи, которая представляется воплощенным адом с его неохватными котлами-барабанами, полуголыми усато-чубатыми «чертями» и лузгающим семечки татарским полководцем среди всей вакханалии набатного грохота и кровопролитной усобицы. Хотя справедливости ради надо сказать, что свары между шляхетскими родами в трилогии Гофмана выглядят примерно так же.

Бросается в глаза, что Гофман очень мягко показал действия восставших, не акцентируя массовую резню и погромы, столь ярко описанные в хрониках. Непонятно почему. А самым жестоким персонажем фильма, как и в упомянутом советском «Богдане Хмельницком», оказывается — в противоречии с романом — Иеремия Вишневецкий, русский воевода и главный враг Хмельницкого. Так что можно заключить, что фильм этой своей стороной вполне укладывается в советскую концепцию хмельнитчины.

Конечно, я могу отметить некоторые частные исторические неточности. Например, крымские татары выглядят слишком дикими и нищими, они одеты в шкуры, они слишком монголоидны (это статисты-киргизы). На самом деле к середине XVII века татары довольно заметно смешались с местным населением и утратили резко выраженные монголоидные черты. Или еще, в одном из эпизодов крымский хан в своем шатре ласкает гаремную красавицу в кругу своих вельмож — в мусульманском быту такое исключено. Или такая деталь — Хмельницкий выплачивает Туган-бею четыре тысячи талеров выкупа за Скшетуского и тот поднимает над столом четыре мешочка одной рукой. На самом деле вес монет должен быть примерно сорок килограммов, а объем — раз в десять больше. Одной рукой вот так легко не поднимешь.

Но эти проколы вполне можно простить, главное — именно материальная среда демонстрирует тот исторический факт, что в XVII веке Польша, Русь (Западная) и Литва, все вместе составлявшие Речь Посполиту, обладали единой культурой, с единой модой, единым типом бытового поведения, когда люди легко переходили с одного языка на другой. Это еще подкреплено и музыкальным сопровождением. (Между прочим, современный украинский национальный гимн «Ще не вмерла Украина» — переложение польского гимна «Ешче Польска не сгинела», это как бы знак возвращения к той единой культуре.) Марш — лейтмотив фильма — был очень популярен у казачества Украины. При советской власти он был у нас даже запрещен к исполнению как марш сечевых стрельцов Петлюры. Единственный раз он прозвучал в фильме Бориса Ивченко с Иваном Миколайчуком в главной роли «Пропавшая грамота» (по Гоголю) 1972 года, который как «националистический» получил разрешительное удостоверение, но прокат его был сильно ограничен.

Мне кажется, что сегодня, когда Украина стала отдельным государством, а Богдан Хмельницкий — историческим деятелем-иностранцем, фильм Ежи Гофмана актуален для нас не менее, чем для поляков, которые так горячо его приняли. И его стоит посмотреть очень внимательно.

К О М М Е Н Т А Р И И

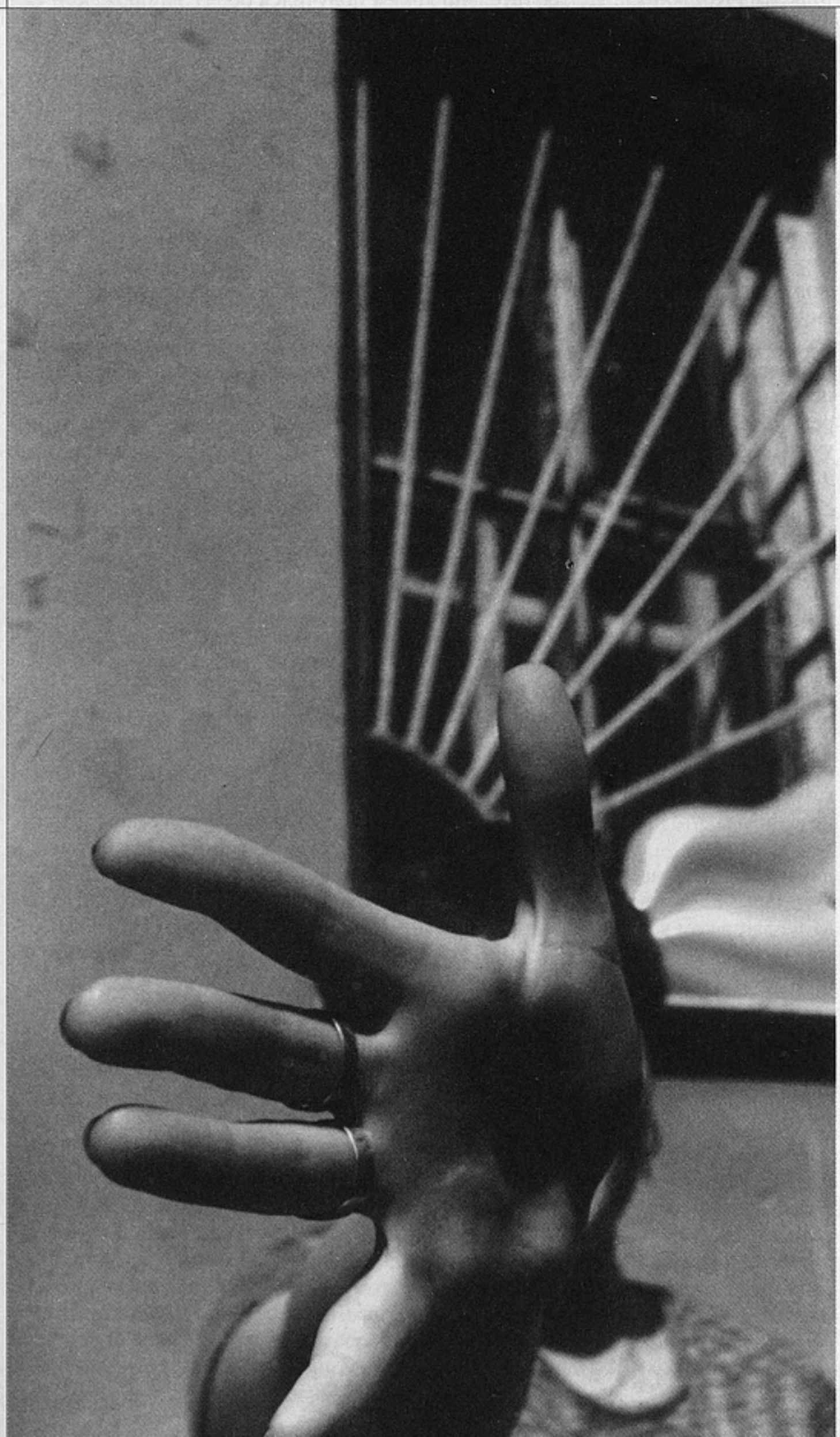


Фото И.Палкина

ПАВЕЛ ФИНН

Опыт документального кино

К прошлому не следует относиться с излишним умилением хотя бы потому, что оно было настоящим. Наивный социальный романтизм в поисках идеала устремляется в прошлое, но натыкается на непреодолимое препятствие — реальность. Просьба не путать с реализмом.

Реальность — предъявленный тебе документ, заверенный и скрепленный. Печать удостоверяет, что ты это ты и ты здесь был. И твой пятипалый след на земле — твоя беглая роспись на документе останется в вечности, хотя скорее всего разбирать ее не будет никто.

Но количество и качество лиц, улыбок, слез, встреч, впечатлений, мимолетностей, расставаний, иллюзий, разочарований, грехов, потрясений — само движение времени — что делать со всем этим? С кем — и зачем? — поделиться этой — своей — реальностью?

А тут еще — не за горами и долами — над твоей кровлей гремит мировой гром, сверкает молния, и вот уже нечто врывается в жизнь и без спроса вкручивает ее, эту маленькую жизнь, в Историю.

И как ни лицемерь, как ни делай вид, что ты-то сам по себе, все равно рано или поздно убеждаешься, что вся твоя жизнь буквально пропитана Историей. Этакая острая — вредная для здоровья? — приправа к любви и ревности, к лету и морю, к цвету дождя и ветра.

Сентябрь 1993 года. Между прочим, к слову, уходящего столетия.

Сначала — любимая Варшава. Первые разговоры с Ежи Кавалеровичем о будущем кино. И — сразу по возвращении — точно следуя словам Пастернака —

> С действительностью иллюзию,
> С растительностью гранит
> Так сблизили Польшу и Грузию,
> Что это обеих роднит, —

отправляюсь из Москвы на фестиваль в Тбилиси.

Давно, когда я еще только мечтал о Грузии, мне снился иногда такой сон. Гора. На страшной высоте, прижавшись к каменной стене, цепляясь руками за нее, точно обнимая, иду по карнизу, боюсь взглянуть вниз, но все же кидаю взгляд. Окрест какая-то непередаваемо красивая темно-зеленая — зелено-дымная — горная страна. Я понимаю — во сне — это Грузия. Узкий карниз под ногами вдруг осыпается. Выхода нет. Только скорее проснуться. И я просыпаюсь с ощущением счастья.

Во вгиковские золотые времена — хотя тоже и чугунные, и железные — когда мало мы думали о сегодня и завтра, о началах и концах — блистала восхитительная грузинская компания. Томаз Мелиава, Борис Андроникашвили, братья Шенгелая, Отар Иоселиани. Красавцы и бретеры, голодранцы и певцы.

Меня непреодолимо влекли к ним насмешка над всем высокопарным и возвышенная поэзия тостов, презрение к бедности, уличная победительная смелость и постоянные уморительные гасконады, ошеломленными жертвами которых становились институтские преподаватели военного дела, милицио-

ры и встречные девушки. Но главное, конечно, влекла талантливость — во всем, и в результате — на экране.

Итак, еду на фестиваль «Золотой орел». Я член жюри. Берутся черный костюм, бабочка. Хотя, может быть, лучше — бронежилет? 93-й год!

Долго не можем вылететь в Тбилиси. Чартерный самолет, который должен прибыть за нами в Москву, занимается другим делом, пока мы слоняемся в Домодедово по аэропорту и пьем коньяк. В тот день, 18 сентября, все самолеты в Тбилиси были сняты со своих рейсов и ушли с добровольцами в Сухуми. Оттуда они возвращались с беженцами, с ранеными и мертвыми.

А помнишь — первый раз в Тбилиси? Ах, первый раз в Тбилиси! Молодой Отар Иоселиани, дом на крутой улице Барнова, балкон под платаном, киностудия на проспекте Плеханова. Было лето 67-го года. Он монтировал тогда «Листопад».

Последнюю — «французскую» — картину Отара я смотрел так, точно встретил наконец старого друга и убедился, что он по-прежнему молод и прекрасен. На новом уровне таланта и мудрости он сделал то, что открыл еще в самом своем начале. И то, что умеет, пожалуй, только он — снимать постоянное движение. Времени и жизни. Оно восхитительно бесцельно. Но эта бесцельность и есть главная цель. И мы все вместе молимся бесконечности и растворяемся в сиянии свободы.

Но самолет все же прилетает за нами, и мы добираемся до Тбилиси. На летном поле автоматчики. У выхода из аэропорта фестивальные девушки, как стайка антилоп, окружают нас. Гостиница «Метехи», над Авлабаром. И я вновь сладостно заболеваю строками Полонского, где буква «з» добавляет к пению флейты тревогу вибрирующей струны:

Я не приду к тебе... Не жди меня! Недаром,
Едва потухло зарево зари,
Всю ночь зурна звенит за Авлабаром,
Всю ночь за банями поют сазандари.

Всю ночь — всю ту тягостную, перед отлетом, ночь в гостинице — одиночные выстрелы за окнами — за Авлабаром — и всплески женских громко плачущих голосов. От отчаяния ночь кажется темнее самой себя. Сегодня сдан Сухуми.

Задолго до этого — время монтируем смело и свободно, это ведь опыт документального кино — Грузия — 86-й год.

Параджанов.

Неожиданно встречаемся в нашем — ныне уже бывшем — Доме творчества в Пицунде, Сережа только что вышел из тюрьмы. В столовой он сидит почему-то верхом на стуле, лицом к спинке, и апрельские шахтеры робко просят у него автограф, уверенные, что это — Будулай.

В те дни был Чернобыль, но отдыхающие не придали этому большого значения. Пасха приходилась тогда на первые дни мая. И Сережа приказал моей жене Ирине и мне прибыть на праздник в Тбилиси.

Это были три фантастических дня. Крестный ход в маленькой церкви на берегу Куры, в которой якобы, как утверждал Сережа, было разрешено отпевать самоубийц. И ночная служба в Сиони, когда священник в тесноте и толчее нечаянно коснулся пуком свечей черных жестких огромных волос девушки, и они вспыхнули, как нимб.

Утром — разноцветный гудящий рынок, где Сережа воровал зелень, заложив руки за спину, зубами. И влюбленные в него торговки гонялись за ним между рядами. Потом у него в знаменитом доме на Котэ Месхи, 9 — дареная кем-то розовая огненная чача с хлебом, с сыром, с ткемали.

А тем временем — неведомо для нас — на нас, на всех — от Чернобыля — в таинственных высях Истории — эпичнее любого эпоса — двигалось роковое облако, которому было предназначено изменить всё.

Октябрь 93-го. Тбилиси — Москва. Золото осени и мусор бунта. Впрочем, то еще не бунт. То еще, толком не проснувшись, ворочается во тьме смуты огромное народное тело, гоняет со сна кровушку по жилушкам и не знает: то ли вставать с лежанки, то ли дрыхать дальше.

Трагедия всегда праздник. Мы — зеваки ведомо и неведомо для себя — любим эффекты Истории и нетерпимы и нетерпеливы к ее повседневной черной

работе. Потому от возбуждения площадного сборища до разочарования будней у нас такой скорый и такой бесплодный путь.

Ожидание, нетерпение, разочарование. В этих трех словах вся наша общая биография. И снова — ожидание, разочарование, нетерпение.

Четвертое октября. Ночь — с женой — у Моссовета. На обратном — опасном — пути — перестрелка снайперов — над нашими головами — на Никитском бульваре, у ТАССа. Утро. С насыпи над Москвой-рекой — вместе с другими зеваками — гляжу, как красным и черным — пламя и дым — на глазах жутко расцветает Белый дом. Ужас, восторг, любопытство. А у меня внутри — Рильке:

Господь! Большие города
Обречены небесным карам.
Куда бежать перед пожаром?

Снова ночь, пятое. Выхожу гулять со своим маленьким бульдогом. Из темноты двора, возникнув из ничего, из сути и плоти события, на меня идет человек в пятнистой куртке, в руке у него автомат. Деваться мне некуда, собака не защитит. Незнакомец говорит взволнованно:

— Мужик! Что с Руцким?

Утром узнаем, что с соседнего — «круглого» — дома, возвышающегося над Москвой-рекой напротив Киевского вокзала, сняли снайпера. Видимо, это и был мой ночной пятнистый знакомый.

Спасибо ему. Да, спасибо снайперу. Я его видел, и это значит, что я здесь был, здесь и в это время.

Лукавство времени в том, что оно обольщает всех нас, кто кормится за его счет, сочиняющих и снимающих, прежде всего своим ярким и яростным расцветом. Но берегитесь, цветение это чаще всего опасно. Ему, времени, всегда всего мало, и всякий раз, чтобы доказать свою силу и власть над нами, оно вновь и вновь пускается во все тяжкие.

У Достоевского в «Карамазовых», в последней — невероятной — части о капитане-мочалке, его маленьком сыне и благородном Коле Красоткине есть замечательная фраза: «Русский мальчик рождается с лошадкой».

Советский мальчик рождался с войной.

Мы были влюблены в войну с рождения. Мы играли в нее и наряжались в нее. Мы умирали от нее — от диспепсии — в азиатской эвакуации. Мое, «военное», поколение вообще — по премуществу — маленького роста и короткой жизни. Но мы любили войну. И не только в детстве, в юности тоже. В этом чувстве была молодая и сильная тяга к правде. Мы смотрели очарованными глазами на живого Некрасова и верили Быкову, Воробьеву, Слуцкому и Межирову.

Я больше не люблю войну, может быть, потому что я уже давно не советский мальчик.

Но, ненавидя себя, я каждое утро покупаю все газеты и на каждом телевизионном канале включаю все выпуски новостей. Война теперь наше настоящее. Она тоже удостоверяет, что мы были здесь и в это время. Настоящее надо переживать. Только близко принятая к сердцу реальность отразится во всем, что вы делаете, даже если это о любви и ревности, о цвете дождя и ветра.

Война, смерть, любовь даны нам для того, чтобы мы не относились к жизни бесстрастно.

Конечно, миру и человеку знать все о себе слишком печально. Потому и возникают мифы. Искусство коротает вечность в соревновании мифа и реальности. Создавать мифы приятно и выгодно. Но только освоение реальности сможет избавить наше кино от игр в жмурки и прятки, даст ему широту, новизну, правду и право на существование.

Бедные дети социума, мы живем в нем, как в стеклянном доме, у всех — и сами у себя — на виду. Жизнь любого — драгоценное сырье, бесценный материал — непреднамеренная импровизация перед камерой, которую держит Самый Главный Оператор. И, как ни увиливай от будущего просмотра, каждый снятый кадр все равно будет сохранен в Самом Главном Архиве.

Итак, опыт документального кино на архивном материале подходит к концу. На экране — заключительный титр: «Однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда» (В.Набоков. «Другие берега»).

Но, не дождавшись пока загорится свет в зале, зрители, как всегда, встают с шумом и тянутся к выходу.

ния иных творческих типов как принадлежащих к художественному промыслу в расширительном значении этого термина. Подобное определение не есть ни уничижительное, ни пренебрежительное, но квалифицирующее. В данном случае важна художественная вменяемость самих творцов, дабы не питать ненужных иллюзий и ожиданий на недолжных путях. Да и различен риск участников различных проектов. Если риск традиционного художника — риск оказаться не очень талантливым и удачливым производителем определенных конвенциональных вербальных или визуальных текстов, то риск радикального художника — риск вообще быть в результате не распознанным культурой в качестве художника.

Как уже поминалось, наиболее явным и даже прокламативным объявлением новых тенденций в современном искусстве стали такие жанры, как хэппенинг, перформанс, акция и проект. Здесь они перечислены как в исторической последовательности их возникновения, так и в логической последовательности относительно основной интенции проявления поведения в наибольшей и откровенной чистоте.

Если в хэппенинге художник еще отыскивал объекты, положения тел и их экспрессию в качестве неких визуальных квазитекстов, то в перформансе уже поведение самого художника, не апеллировавшее ни к какой подпирающей визуальности (кроме, конечно, по необходимости или по случайности включенных визуальных объектов, играющих дополнительную аксессуарную роль), стало основным содержанием. Многие перформансы требуют и совсем другой профессиональной подготовленности, телесного тренинга, не имеющего совсем никакого отношения к профессиональному тренингу производителей визуальных текстов (примером могут служить перформансы Марины Абрамович). Опять-таки напомним, что все эти перформансные действа были и есть обозначены в сфере так называемого изобразительного искусства и назначены таковым, поскольку назначающий жест приобрел доминацию над обычным жанровым определением. Например, один и тот же вербальный текст, вывешенный на стене, назначался быть произведением изобразительного искусства и был им. Но напечатанный в книге он мог быть уже назначен литературным произведением.

Акция была следующим шагом в этом направлении, особенно в ее концептуальном варианте, когда основной акцент приходится не на действо, а на последующую (или же, наоборот, предположенную действию) документацию. Самой же акции и участию в ней отводилась роль необязательности частного случая (как тексту вообще в акционном действии). На передний план выходят в качестве содержания время, разделяющее саму акцию и обнародование или предшествие документации, и художник, существующий в этом промежутке в качестве развеществителя значения обоих актов.

Последним в этом ряду является проект, представляющий собой некую временную протяженность, заполненную разнообразными актами и жестами, имеющими значение отметок на траектории проявления художника в культуре во временных пределах, иногда равных жизни. То есть проект длиной в жизнь. В этом отношении проект вообще снимает различие между такими радикальными действами, как перформанс, акция и всяческие компьютерные опыты, с одной стороны, и простым традиционным рисованием или живописанием — с другой

Конечно, проблема считывания проекта, оставив в стороне упомянутые проблемы культурной оптики, ставит его в прямую зависимость от времени его реализации. Но, естественно, какая-то критически достаточная длина траектории позволяет уже судить о направлении и возможном его наполнении.

Вот такая нелегкая жизнь в современном так называемом изобразительном искусстве. Да ведь никто легкую и не обещал. И вполне возможно, что все совсем и не так. Да и сама уверенность в реальном существовании подобного весьма проблематична. То есть для вовлеченных и страждущих непроблематична, а для прочих очень даже и сомнительно все это. И их можно понять.

И следующим в этом направлении... Ой, боюсь! Ой, пока не знаю, что есть или будет следующим. Но явно будет. Проблема только в том, как это все теперь прикажете называть.

Лучшие отечественные
кинофильмы
на кассетах

VHS...

1990

1999

...и DVD

МОСФИЛЬМ

СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ

ЛЕНФИЛЬМ

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

Экран

ЛУЧ СТУДИЯ

КРУГ

ГОСФИЛЬМОФОНД РОССИИ

КРУПНЫЙ ПЛАН

Киновидеообъединение «КРУПНЫЙ ПЛАН»
http://www/kp.l-card.ru; e-mail: cinema@l-card.ru
123242 Москва, Дружинниковская ул. 15; тел. 255-9060

...лазерных дисках

Video CD...

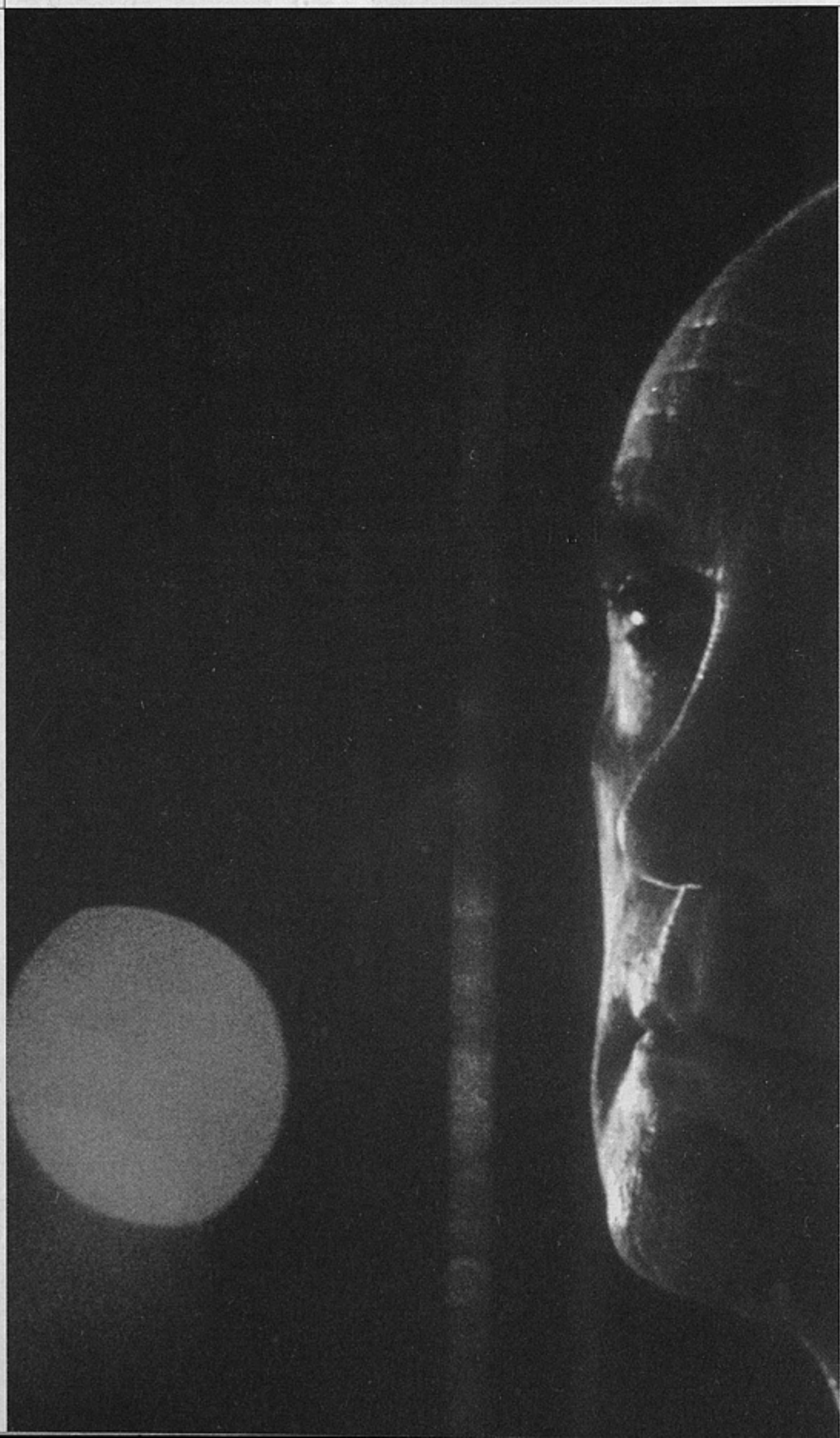
1997

XXI

КРУПНЫЙ ПЛАН

мы стараемся идти
в ногу со временем

ОПЫТ



Теренс Стамп
в фильме
«Английский морячок»

СТИВЕН СОДЕРБЕРГ:

«Я всегда стоял лишь одной ногой в Голливуде...»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ШЕЙЛА ДЖОНСОН

Когда десять лет назад фильм «Секс, ложь и видео» получил «Золотую пальмовую ветвь» в Канне, а потом собрал 100 миллионов долларов по всему миру (это при бюджете всего в 1,2 миллиона долларов), Стивен Содерберг, которому тогда было двадцать шесть, мгновенно стал символом американского независимого кино. К тому времени на мировом рынке более десяти лет господствовали блокбастеры, пионерами которых в середине 70-х были Джордж Лукас и Стивен Спилберг. Блестящий дебют Содерберга указал новый путь. Однако следующие его фильмы с треском провалились: «Кафка» (1991), «Царь горы» (1993) — история маленького мальчика, пытающегося пережить Великую депрессию, — холодный черный фильм «Внизу» (1995). В интервью по поводу последнего Содерберг долго говорил о том, что «потерял всякий интерес к кинематографическому багажу, который необходимо тащить с собой, дабы фильм пришелся по вкусу зрителю».

Неудивительно, что в его карьере наступило затишье. Он занялся продюсерской и сценарной деятельностью, участвовал в создании таких фильмов, как «Плезантвиль» и американский римейк «Ночного патруля». Планы снять «Телевикторину» рухнули, когда инициативу перехватил Роберт Редфорд. Казалось, Содерберг-режиссер кончился, создав одну удивительную картину.

А он готовился к съемкам «Шизополиса», картины с очень маленьким бюджетом. Это дадаистская комедия, в которой сам он играет трагикомического героя, пытающегося справиться с разваливающимся браком и собственным ощущением отчуждения. Жену сыграла Бетси Брэнтли, жена Содерберга, с которой он вскоре после съемок развелся. В Канне в 1996 году этому фильму был оказан куда более скромный прием, чем картине «Секс, ложь и видео». Поток скучающих и растерянных зрителей тянулся к выходу. После своего следующего камерного фильма «Анатомия Грея» (1996) Содерберг, казалось, навсегда исчез из поля зрения.

Но 1998 год стал годом его триумфального возвращения, когда режиссер поставил фильм по произведению Элмора Леонарда «Вне поля зрения». После неудавшегося ограбления банка заместитель федерального шерифа никак не может решить, то ли арестовать очаровательного преступника, то ли влюбиться в него. Сексуальный, романтичный и очень элегантный фильм был провозглашен критиками лучшей после фильма «Секс, ложь и видео» работой режиссера и новым поворотом в творчестве художника, грешившего прежде рассудочностью. Благосклонно был встречен критиками и фильм «Английский морячок», демонстрировавшийся в 1999 году в Канне вне конкурса. Это рассказ о бывшем английском заключенном (Теренс

Стамп), который отправляется в Лос-Анджелес расследовать смерть дочери, имевшей несчастье познакомиться с развеселым продюсером, занимающимся выпуском пластинок (Питер Фонда). С одной стороны, это триллер о мести с ясно ощущаемыми отголосками картины «Достать Картера», с другой же — общий настрой и бравурный калейдоскопический монтаж вызывают в памяти формальные эксперименты 60—70-х годов.

Один американский интервьюер немного снисходительно, если уж не совсем неверно, отозвался о Содерберге как о «забавном, лысоватом, милом чудаке». Но под этой личиной живет хладнокровный интеллект. При всем удивительном разнообразии своего творчества — авангардистский мир «Шизополиса», сугубо американская (независимая) психологическая вселенная фильма «Секс, ложь и видео» и европейская черно-белая — «Кафки», полуголливудские жанровые этюды вроде «Вне поля зрения» и «Английского морячка» — Содерберг настаивает на целостности собственного художественного мира: есть действительно нечто общее во всех работах режиссера.

— В «Английском морячке» вы используете очень сложную временну́ю структуру. Это было заложено в сценарии или родилось на монтажном столе?

— Я именно так и снимал. Я рассуждал, что если мы правильно сделаем свою работу, то получится картина «Достать Картера», снятая Аленом Рене. А ведь это сулит хорошие кассовые сборы! Мне хотелось передать ощущение того, как человек осознает разные происшествия. Я полагал, что могу себе позволить некоторый уровень абстракции, потому что основа фильма абсолютно прямолинейна. И тем не менее первый вариант оказался столь сложен и отличался таким деконструктивизмом, что даже те, кто работал вместе со мной, не поняли фильм. Пришлось начать сначала, чтобы нащупать некоторое равновесие. Я устраивал просмотры для друзей — писателей, актеров, продюсеров, режиссеров. Каждый раз у меня была новая группа подопытных кроликов. Был момент, когда «Артизан» (продюсерская компания) потребовала публичного предварительного просмотра. Я возразил: «В нашем случае это не имеет смысла. Фильм не понравится и я не узнаю ничего нового, если даже приглашу интеллигентных образованных людей давать мне советы». За неделю до того дня, на который был назначен просмотр, мне позвонили и сказали: «Вы правы, это пустая трата денег. Заканчивайте фильм так, как вам хочется, а об остальном мы позаботимся».

— Фильм пронизан настроениями 60-х, хотя вы слишком молоды, чтобы непосредственно впитать опыт контркультуры той поры.

— Некоторое время я работал над книгой, составленной из интервью с Ричардом Лестером, которая называется «Сошло с рук». Я расспрашивал его о том времени. В основном мы говорили о постепенном переходе от оптимизма к разочарованию. Я как-то пожаловался ему на что-то, а потом спросил: «А было ли когда-нибудь поколение, которое не говорило бы, что хуже никогда не было?» «Да, — ответил он, — в 60-е». Но как только стало очевидно, что молодежное движение превратилось в экономическую силу, его начали вовлекать в культуру мейнстрима. Вот тогда-то и начались изменения, усиленные еще и доступностью более сильных наркотиков. В 1966 и 1967 годах Лестер дважды побывал в Сан-Франциско, где сначала подготовился, а потом снимал фильм «Петулия». По его словам, во время второго визита он почувствовал сильное мрачное подспудное течение, которого не было год назад. Это ощущение пронизывает «Английского морячка». Там есть один человек, который в тюрьме утратил все мечты, и другой, чьи мечты, по-видимому, никогда и не были его собственными: он пользовался мечтами других и делал на этом деньги.

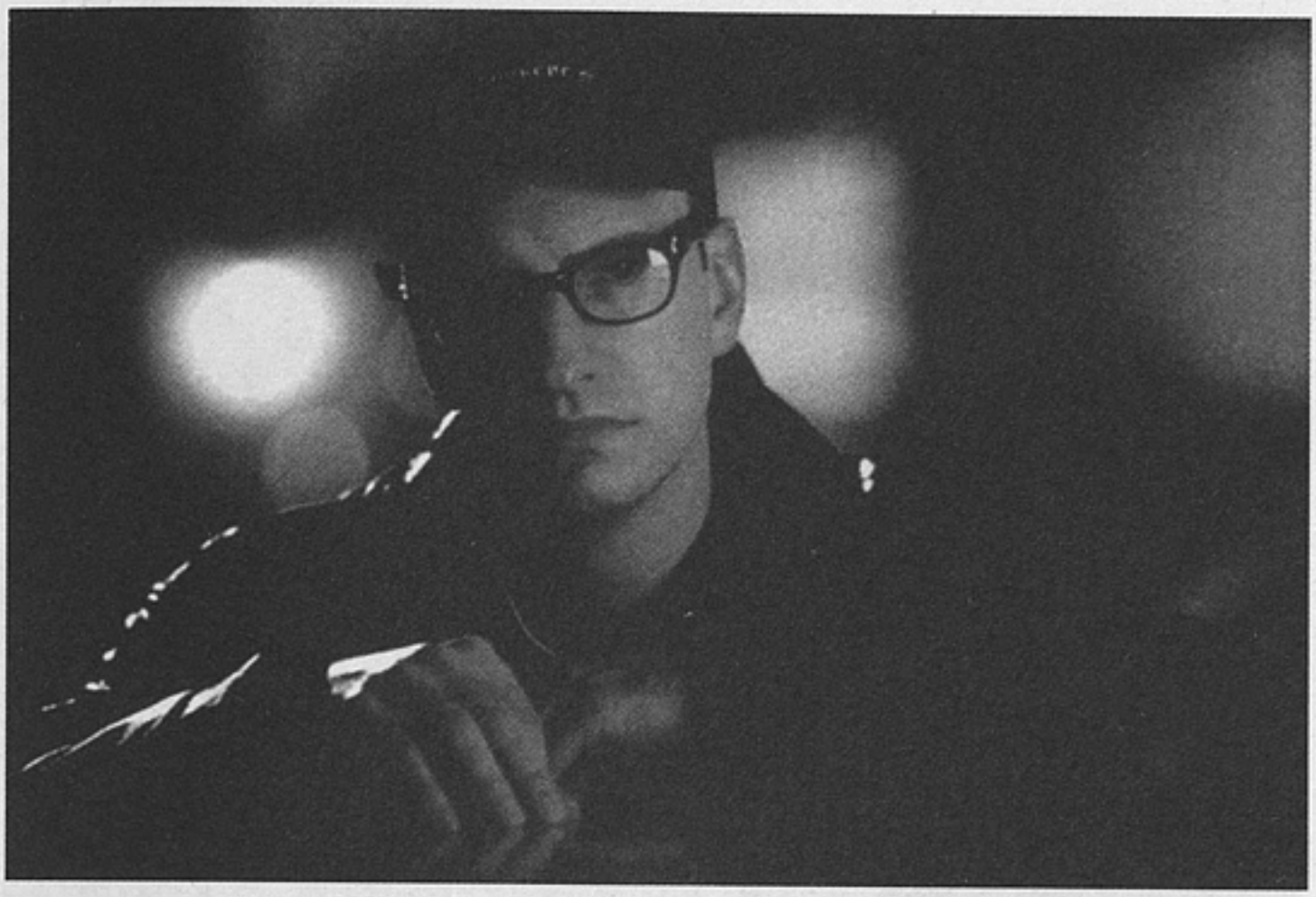
— Насколько принципиальным было решение снимать в главных ролях двух актеров-идолов, кумиров 60-х?

— И у Теренса Стампа, и у Питера Фонды есть за плечами некоторый опыт, связанный не только с 60-ми годами, но и с отказом идти на компромиссы. Все годы они оставались верны себе. Но я не собирался делать пастиш, хотя когда у

нас Питер Фонда мчался в автомобиле по берегу, я подумал: «Похоже, у нас получается «Степной волк».

— Одна из замечательных особенностей вашего фильма — использование сцен из картины Кена Лоуча 1967 года под названием «Бедная корова», в которой Стамп тоже играл вора. Так вы показываете его персонаж в ретроспекции.

— В кино за актером можно следить на протяжении длительного времени,



Стивен Содерберг

можно наблюдать за накоплением жизненного опыта. Так что мне показалась заманчивой мысль использовать фильм Лоуча, и, насколько я знаю, ничего подобного никто еще не делал. Много времени ушло на то, чтобы получить права, потому что «Бедная корова» снималась по книге Нелла Данна, а Кэрол Уайт, который участвовал в тех сценах, что мы хотели использовать, уже умер. Переговоры тянулись месяцами и завершились, когда мы уже монтировали фильм. Тогда я отправился к Кену и сказал: «С юридической точки зрения все улажено, но с нравственной я не могу этого сделать, если вас это обидит». Когда же я объяснил ему, чем я занимаюсь, он сказал, что все в порядке.

— Принимая «Пальмовую ветвь» за «Секс, ложь и видео», вы сказали: «Отныне мой путь пойдет под уклон». Вы и сейчас считаете, что эти слова справедливы по отношению к вашей карьере?

— В общем, я это говорил в шутку, но имел в виду то, что вряд ли когда-нибудь еще стану объектом всеобщего признания. Многие вообще никогда этого не удостаиваются, и то, что я снискал известность благодаря первому же фильму, показалось мне почти комичным. «Пальмовая ветвь» мне сильно помогла, благодаря Канну я стал известен в Европе, где мои фильмы иногда нравятся больше, чем в США, но если бы «Секс, ложь и видео» принес лишь полмиллиона, сегодня о нем никто не вспоминал бы. Это был скромный фильм со скромными претензиями, и просто так случилось, что именно это люди хотели увидеть на экране. Повторить точно такое попадание мне больше не удалось. Мне просто повезло. Подозреваю, что если бы фильм был поставлен годом позже, он не имел бы такого успеха.

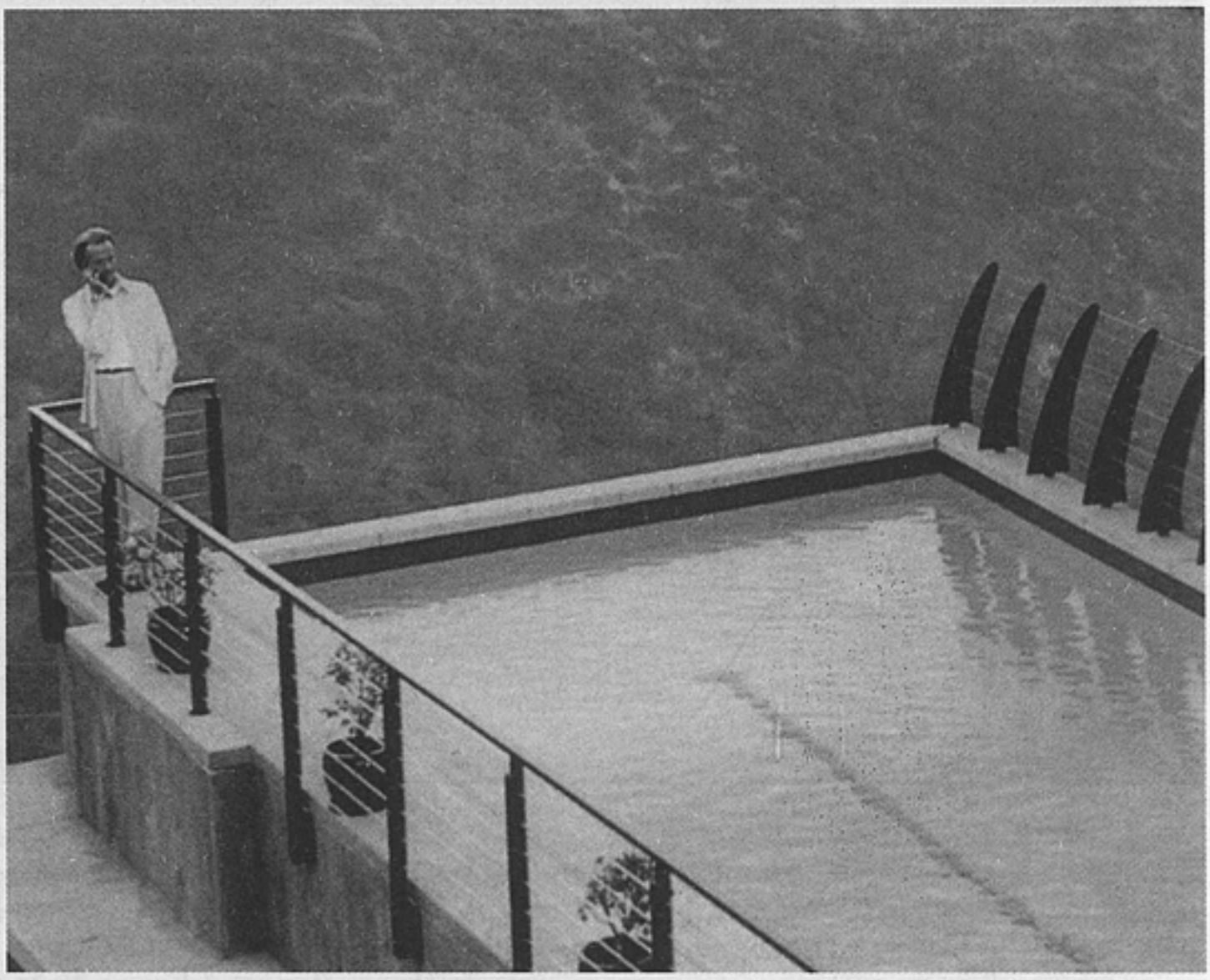
— В отличие от многих независимых американских кинематографистов, вы не воспользовались успехом своего первого фильма, чтобы сделать карьеру в Голливуде. Сегодня вы довольны своим выбором?

— Я о нем не жалею. Я принимал правильные решения, делал ошибки, но, оглядываясь назад, я думаю: «Сделанные мной фильмы выглядят довольно эк-

лектично, но принадлежат они мне». Я отклонил много студийных предложений, точнее традиционных студийных предложений, чтобы не повторяться: на «Юниверсл» еще до ленты «Вне поля зрения» я снял две картины. А «Вне поля зрения» представлялась мне как раз идеальным сочетанием того, что я делал прежде, и ресурсов, которые может предоставить студия.

— Какова разница между тем, чтобы включиться в уже начатую работу над фильмом, и тем, чтобы начать работу с нуля?

— Если сценарий написан не вами, то вы будто садитесь на едущий поезд, и



«Английский морячок»

требуется некоторое время, чтобы начать управлять им. Но вы минуете все вагоны, пока не доберетесь до первого, а когда приходит время снимать, то разницы почти никакой. К этому моменту вы уже не испытываете ни малейшего уважения к материалу или, по крайней мере, испытываете чувство отстраненности, даже если сценарий написали вы сами. Когда мы репетировали «Вне поля зрения», я стал вырезать реплики. Хотя Элмор Леонард пишет замечательные диалоги, в таких сценах, как, например, последняя, особенно говорить не о чем. В этом одно из различий между книгой и фильмом. Недавно я встретился с человеком, участвовавшим в работе над «Райскими днями» Теренса Малика, и она рассказала, что в сценарии было много диалогов, но на съемочной площадке режиссер часто твердил: «Не говорите ни слова». Когда смотришь фильм, то понимаешь, что все закадровые реплики ему пришлось писать в период постпродакшн, потому что никто ничего не говорил, а значит, и не понимал, что происходит. Думаешь, какой замечательный пример того, как можно все лишнее отбросить, а потом понимаешь, почему он это сделал. Иногда лучше не знать слишком много.

— Наряду с «Достать коротышку» Барри Зонненфельда и «Джеки Браун» Квентина Тарантино фильм «Вне поля зрения» ознаменовал оживление интереса к Элмору Леонарду, чьи произведения редко переносились на экран с успехом.

— Расцвет Квентина Тарантино настолько связан с миром Элмора Леонарда, как он сам это признает, что к тому времени, когда появилась «настоящая» экранизация — фильм «Достать коротышку», — все были уже подготовлены к его восприятию благодаря таким фильмам, как «Бешеные псы» и «Криминаль-

ное чтиво». Вообще-то «Достать коротышку», «Джеки Браун» и «Вне поля зрения» — хрестоматийные примеры того, что такое работа режиссера, — во всех трех фильмах чувствуется, что они поставлены по произведениям Элмора Леонарда, но в то же время все они очень сильно отличаются один от другого.

Когда пытаешься объяснить непосвященным, что это за профессия такая — режиссер, что режиссер делает, то получается примерно следующее: берешь некий материал, который фильтруется через твои уши и глаза и приобретает специфическую окраску.

— Вашим картинам присуща лирическая, мечтательная интонация, которая придает им почти европейскую окраску.

— В университете я смотрел по одному-два фильма в день, европейскую классику, фильмы вроде «8 $^{1}/_{2}$», «Третий человек» или «Вечер трудного дня». Меня привлекало европейское кино, его более сложный подход к характеристикам героев, его гораздо более интересные стилистические решения, строгий отбор, вкус. В том возрасте, когда кино способно производить на тебя впечатление, Антониони оказывает огромное воздействие. На экране нет ничего случайного, даже «Забриски Пойнт», который не лишен недостатков, смотреть очень интересно.

— Каковы ваши прогнозы по поводу развития нового поколения американских независимых?

— Сегодня им много труднее. Ждут от них большего, конкуренция намного острее. Сейчас мне да и другим легче получить деньги на дешевую постановку, потому что «Секс, ложь и видео» и несколько других картин доказали, что можно и на таком кино сделать неплохие сборы, зато намного сложнее дела обстоят с прокатом, потому что конкуренция на рынке огромная да и прокатчики не так смелы, как когда-то.

— Каковы ваши дальнейшие планы?

— Я только что закончил работу над «Айрин Брокович», на сей раз совершенно линейной драмой — в ее основе реальные события из жизни очень бедной незамужней женщины с тремя детьми. Она получила работу — отвечает на телефонные звонки — и в конце концов возбудила дело против крупной калифорнийской компании, которое завершилось ее победой. Героиню играет Джулия Робертс. Приятно, когда с тобой работает такая звезда. Помимо фильма делаю много всего другого, можно сказать, разрываюсь между самыми разными проектами. Я всегда стоял лишь одной ногой в Голливуде, так мне спокойнее. Вместе со Скоттом Фрэнком, который писал сценарий картины «Вне поля зрения», я готовлю сценарий по мотивам рассказов Агаты Кристи с множеством персонажей. Делаю заметки для «Сыновей Шизополиса», продолжения фильма, который никто не смотрел.

Sight and Sound, 1999, November

Перевод с английского М.Теракопян

Шон Коннери
в фильме «Из России
с любовью»

М.КОСОЛАПОВ

Бонд — мифогенетический анализ

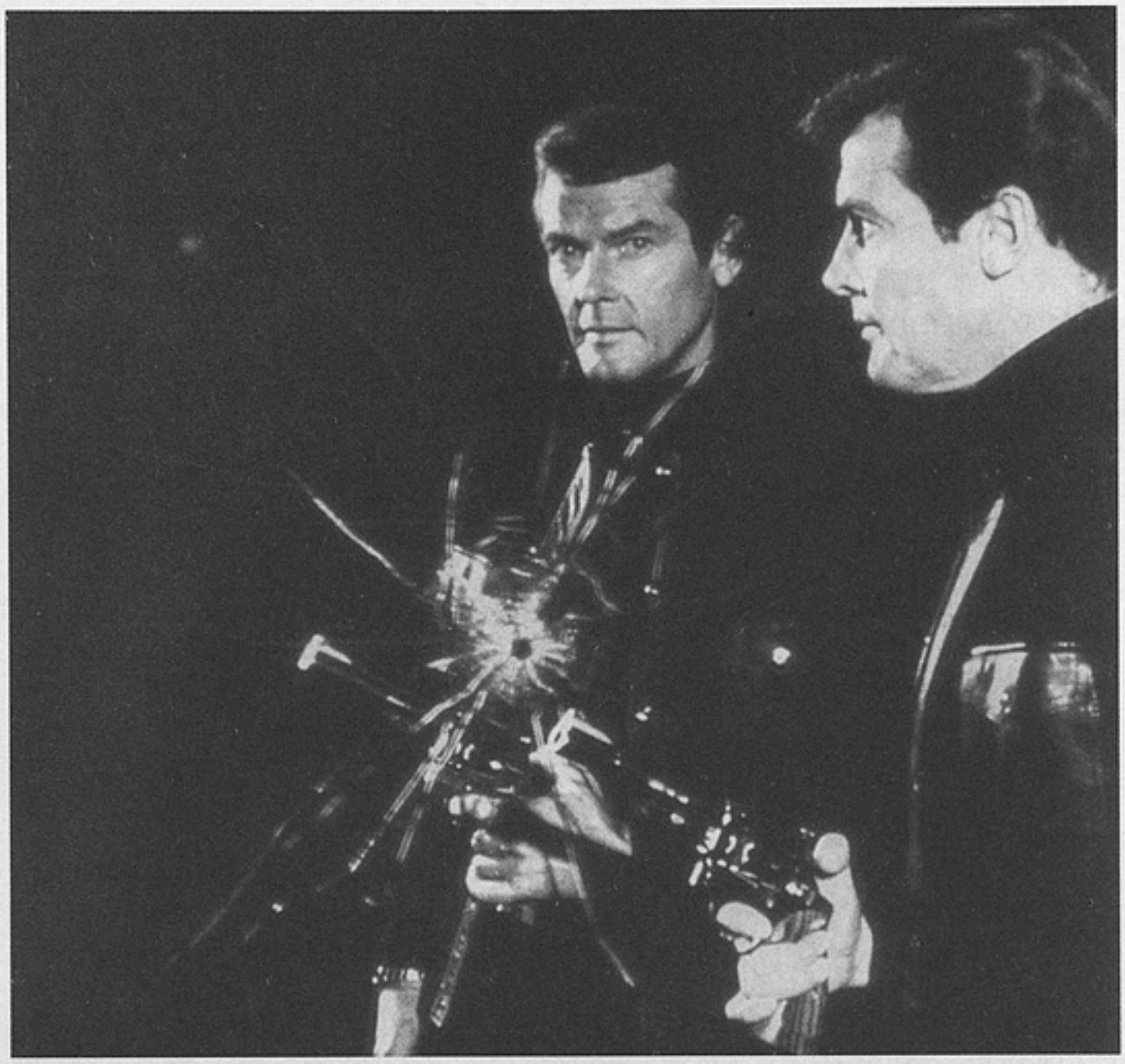
Если ваш муж суперагент — ждите большой стирки...
Джеймс Бонд, американский орнитолог, автор малоизвестной книги «Птицы Западных Индий», одной из любимых книг Яна Флеминга

Существуют две Бондианы, книжная и кинематографическая. После смерти Яна Флеминга эпопею Бонда с переменным успехом продолжали другие писатели. Но с момента появления в 1962 году первого фильма об агенте 007 книги о нем — лишь источник второстепенных сведений для заинтересованных (и, конечно, материал для сценариев).

Романы самого Флеминга безобразны. Бонд в них совершенно не похож на Бонда. Он походит на скучного американского орнитолога, который, окончательно запутавшись в себе, решил, по примеру самого Флеминга, сотрудничать с британской разведкой. Биография его удивительно похожа на приукрашенную и облагороженную биографию автора. Он коротает дни, занимаясь самой бестолковой в мире деятельностью — шпионажем, и к тому же испытывает некое подобие душевных мук и экзистенциальной тоски вследствие неупорядоченной половой жизни, неудовлетворения работой и осознания собственной никчемности. Он глуповат и простоват, но претенциозен. С моральными проблемами борется с помощью превратно понятой патриотической идеи, алкоголя, курения, азартных игр. Трудно найти более скучную книгу, чем книга шпиона о нелегкой жизни шпиона! Флеминг даже не подозревал о том, кем же со временем окажется главный герой его книг. Кинематограф преобразил однообразные, как навязчивый бред, сюжеты книг о Бонде и проявил в персонаже бульварных шпионских романов героя древних героических преданий.

Первая попытка экранизировать роман о Бонде была предпринята на телевидении. Сейчас, когда «Брокколи и потомки» (EON) выпустили девятнадцать канонизированных полнометражных серий Бондианы для большого кино, а лучший Бонд всех времен и народов Шон Коннери (презирающий свое участие в Бондиане) кощунственно снялся с Ким Бэсинджер в римейке «Шаровой молнии» под названием «Никогда не говори никогда» (кстати, «пираты» из SONY готовят уже третью версию «Молнии» опять же с Шоном Коннери в главной роли), можно говорить об утопичности попыток телеэкранизации приключений Бонда. Телевидение не предполагает «соборного» просмотра, а Бонду, которому «мало целого мира» (его фамильный девиз), необходим заполненный кинозал и широкий экран-кафедра.

Бонд как мифологизированная фигура живет в сакральном времени. По флемингговским записям он родился в 1924 году, то есть к моменту, когда произошли события последнего фильма «Целого мира мало», суперагенту должно быть примерно семьдесят-семьдесят пять лет. Но Бонду явно около сорока (забавно, как в фильме «Золотой глаз» седовласая М выговаривает моложавому Бонду—Броснану за «устарелость» методов его работы). Неподвластность време-



Роджер Мур в фильме «Живи и дай умереть другим»

ни выдает в Бонде эпическую природу (подобную природе Сигурда или Беовульфа).

Но не только отношения со временем говорят об этом. Каждый элемент образа агента 007 выстроен в кино в соответствии с тем или иным мифом или героическим преданием. Бонд — сирота, его родители, по официальной версии, трагически погибли под Шамони, когда ему было одиннадцать лет. Этот факт косвенно указывает на возможное божественное происхождение будущего агента 007, что, в свою очередь, проявляет в нем культурного героя или первопредка, иными словами — мифического персонажа (типа Вяйнямёйнена). Сам род деятельности Бонда, связанной с похищениями у первоначальных хранителей или возвращением им оружия или фетишей, от состояния которых каждый раз зависит мироустройство, его постоянная борьба с силами хаоса в разнообразнейших обличьях, его строжайшее следование ритуалам, переходящее из серии в серию, и его усилия поддерживать некий «закон справедливости», при этом оставаясь неподвластным этому закону (лицензия на убийство — агент серии «00» — получена Бондом в 1950 году), точно соответствуют мифологической модели поведения культурного героя. Такого, как, например, Прометей. В каждой из серий Бондианы присутствуют повторяющиеся мотивы сошествия героя, подобно Орфею, в Аид (бесчисленные подземные бункеры, пусковые установки, пещеры и т.д.) либо полета, подобно Дедалу, к небожителям в небеса или за их пределы (не менее двух раз Бонд живым «возносился» на орбиту). Как правило, подобные опасные предприятия заканчиваются спасением соответствующей Эвридики.

Нельзя связывать Джеймса Бонда с каким-либо конкретным мифологическим героем или типом героев, он абсолютно синкретичный персонаж — первопредок, культурный герой, трикстер, эпический герой, блаженный и многое другое в одном лице. В образе Бонда сконцентрировалось именно размытое секуляризованное массовое представление о «герое вообще». Кинематограф наделил Бонда таким множеством явных и потаенных мифологических свойств и

признаков, что его образ, как мощнейшая собирающая линза, фокусирует целый пласт архетипических представлений на все случаи жизни, которые автоматически воспринимаются зрителем в меру его осведомленности (или невежественности).

В пользу мифологического истолкования образа Джеймса Бонда свидетельствуют и функции второстепенных героев. Главный противник Бонда, как правило, прямо или косвенно наделяется способностями и признаками хтонического чудовища. Механическая кисть руки, золотой пистолет, стальные челюсти и прочие бессмысленные признаки злодеев Бондианы нужны лишь как средство, чтобы подчеркнуть связь противников агента 007 с инфернальным, потусторонним миром, узнаваемыми атрибутами которого и являются эти детали. Зачастую злодеи наделяются зооморфными чертами, они символически окружены тотемами-чудовищами — акулами, крокодилами, пираньями, свирепыми псами и прочими хищными тварями. Маниакальное стремление злодеев к господству над миром, как бы оно ни мотивировалось сюжетом — происками СМЕРШа, СПЕКТРа, безумных миллионеров или падших коллег Бонда (агент 006 — мстительный казак под фамилией Тревелян в «Золотом глазе»), — не имеет другого рационального обоснования, кроме демонстрации воплощенного в сериале «дуального мифа», вечной борьбы доброго и злого начал.

Гипертрофированная сексуальная привлекательность Джеймса Бонда и его нечеловеческие способности в этой сфере указывают на еще одну вполне божественную миссию ниспосланного в наш (срединный) мир суперагента. Он не только хранитель и спаситель «Мидгарда», он еще и священный сосуд божественного семени, повсеместно распространять которое, оплодотворяя весь мир, его обязанность. Поэтому Бонд, как бы ни стремился к этому, никогда не сможет быть счастливым семьянином. Единственная жена Бонда — Трейси Виченцо — была убита в день свадьбы в 1961 году (события фильма «На секретной службе Ее Величества», 1969). Все женщины Бонда идеальны, чем бы они ни занимались — ядерной физикой, домохозяйством, бизнесом или спортом, — их сек-

Тимоти Далтон в фильме «Лицензия на убийство»

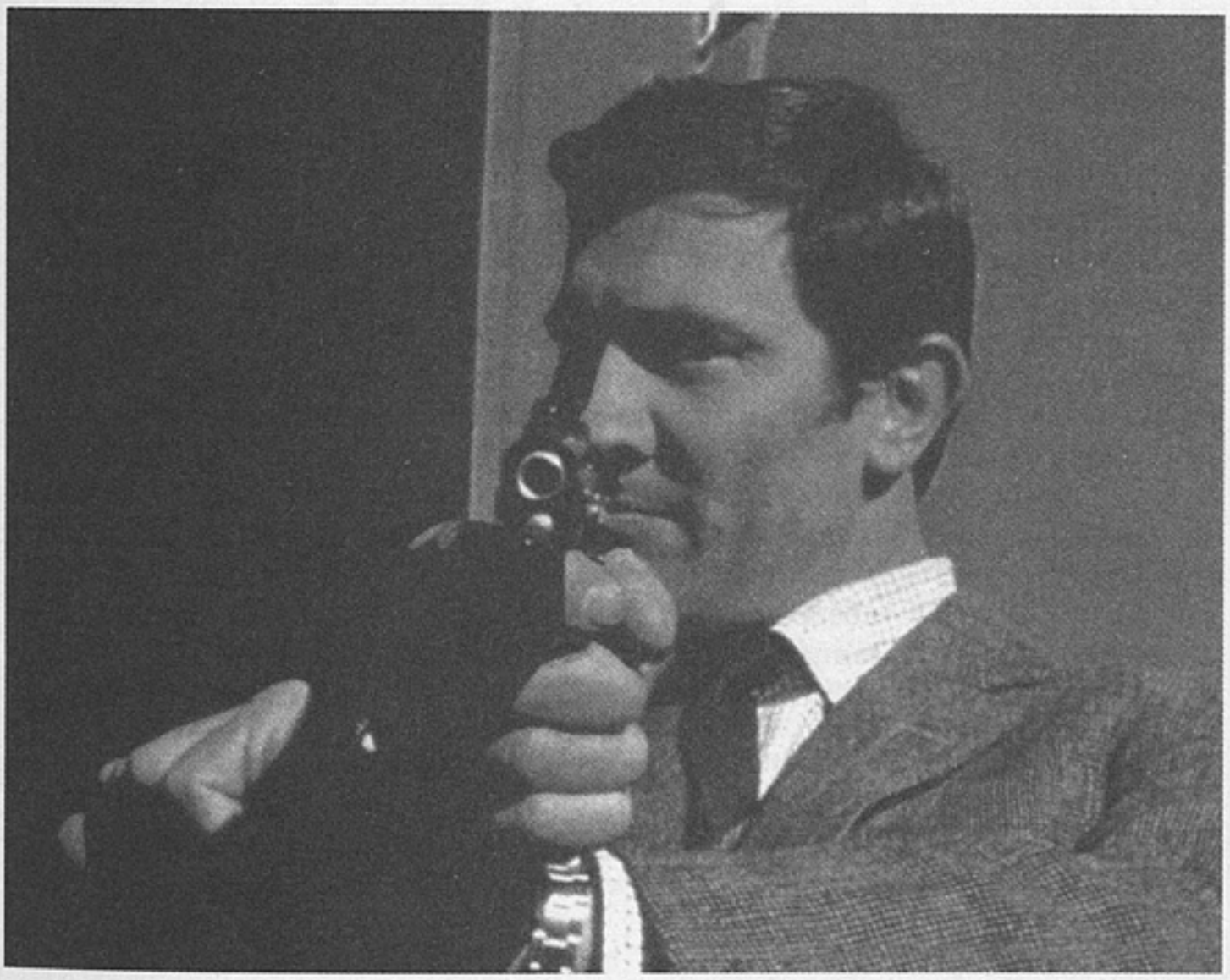
Пирс Броснан
в фильме «Целого
мира мало»

суальная привлекательность превосходит все границы. Они лучшие из лучших среди дочерей человеческих. Они избраны, подобно Леде, Данае, Европе и другим, быть родоначальницами нового племени героев и правителей.

Особое место в Бондиане занимает оружейник секретной службы Q — бессмертный старик с момента своего появления во втором фильме цикла «Из России с любовью» (1963, события 1954 года). Актер Десмонд Ллевелин «пережил» в кино четырех Бондов, снялся в семнадцати фильмах Бондианы и в 1999 году, после съемок последнего фильма, где он представил Бонду и нам своего преемника (кстати, его преемник — великолепный Джон Клиз, один из основателей «Летающего цирка Монти Пайтона»), трагически погиб в автокатастрофе в возрасте восьмидесяти четырех лет. Погиб в жизни, а не в кино. Только Бонд «живет дважды» (на самом деле пятижды — по количеству аватар). Q — один из столпов, на котором держится весь мир Бондианы. Q соединяет в себе черты ремесленника-демиурга и скрывающегося в немощном человечьем обличье настоящего, могущественного отца Джеймса Бонда. Q делает для Бонда доспехи и оружие, старик маг, кузнец, может быть, Гефест, ему подвластны силы природы и ведома тайная жизнь минералов, он хозяин мира вещей.

Сакральная задача Q в мифологической картине Бондианы — оберегать агента 007 и обеспечивать связь между ним и предметным миром. Многие необъяснимые магические способности суперагента нуждаются в рациональном истолковании в терминах современных технологий и связанных с ними массовых предрассудках зрителя нашего столетия. Без такого объяснения Бонд легко превращается в лишенный доверия откровенно сказочный персонаж — этакого Супермена или Бэтмена. Сказка — ложь, а Бонд «славен тем, что никогда не врет». Именно Q придает Бонду своими безумными техническими штучками необходимую достоверность.

Все персонажи Бондианы: начальник (а с конца 80-х по бондовскому времени, или с «Золотого глаза» (1995) по-нашему, — начальница) Бонда — M, шеф разведки Ее Величества MI6, его секретарша Манипенни, влюбленная в Джеймса и молодеющая год от года вместе с ним, а также совокупно помощники и противники протагониста Керим Бей, Феликс Лейтер, генерал Пушкин (!) и другие — исполняют от фильма к фильму свои ритуальные танцы, воспроизводя соответствующих героев индоевропейской мифологии. Тотальная мифологизация всех персонажей сериала, включая второстепенных, является



Джордж Лазенби в фильме «На секретной службе Ее Величества»

уникальной особенностью Бондианы. Именно поэтому ни один другой кинопроект за всю историю кино не породил такого мощного культа среди зрителей.

«Все фильмы про Бонда — чистая фантазия. Они всегда больше, чем сама жизнь. Мы прозябаем в скучном, однообразном мире и всегда радуемся появлению новых похождений агента 007» (Десмонд Ллевелин). Кинематографический Бонд — носитель гуманитарных идеалов романтической эпохи европейской культуры — Ренессанса. Он идеальный «человек Возрождения». Внерелигиозен в том смысле, что верит в Человека и постигаемость ограниченного мира, о сохранности справедливых демократических ценностей которого он неустанно заботится, не брезгуя для этого «варварскими» методами. Что ж, «естественное право» дает ему лицензию на убийство любого Левиафана. Бонд признает право простых людей на жизнь и всегда в состоянии вычислить ценность их жизни (она прямо пропорциональна количеству заинтересованных в спасении людей). Ценность своей собственной жизни Бонд не рассматривает, справедливо полагая себя «флуктуацией позитивной вероятности». Благодаря этому Бонд неуязвим и парадоксально неумел. Он плохо управляет автомобилем, не умеет стрелять, драться, бегать, плавать — он ничего не умеет и ничему не учится (каждый раз, встречаясь с типовой ситуацией при исполнении новой миссии, Бонд, как герой компьютерной игры, с идиотическим постоянством изобретает и заново «проходит» соответствующие типовые уловки, позволяющие избежать гибели и выйти на следующий уровень). Его собственные умения ограничиваются обаятельной улыбкой. Но неимоверная, фантастическая везучесть заменяет Бонду все таланты разом. Он ходит за деньгами в казино, стреляет не целясь и без промаха, валится со скал спиной, чтобы приземлиться на ниоткуда возникающий матрац и придавить подосланного убийцу, он абсолютно бесхитростен и не скрывает своего имени и целей, когда лезет бездумно и уверенно в логово негодяя. Он ленив и не любопытен. Как и мы. Но в отличие от нас Бонд, как безупречный воин, ничего не делает вхолостую. Каждое его движение обусловлено и автоматически несет гибель врагам и спасение человечеству.

Создатели киноэпопеи, вероятно, поначалу просто утрировали «хороший боевик про отважного шпиона», но со временем оказались заложниками своего творения. Джеймс Бонд пожрал и обезличил своих создателей и зажил собственной культурной жизнью, примеряя и отбрасывая разные личины. И его жизнь в культуре, проявившиеся в нем мифологические начала стали диктовать линию поведения и участия в кинопроекте всем, кто был в него вовлечен.

Практически не имеет значения, кто будет режиссером очередного бондовского фильма, важны лишь соответствие нового фильма канону и уровень профессионализма (читай — владение технологией кино), который позволит режиссеру наилучшим образом оформить это соответствие. Бессмысленно сравнивать актеров, игравших в разное время Бонда. Коннери — идеальный Бонд по праву первородства, он более остальных повлиял на канон. Броснан — худший Бонд среди прочих, потому что покусился на канон и поставил существование мифа под угрозу (его грех — фарисейство, он начал обучаться и привнес в фильмы о Бонде психологизм, усугубленный «переживаниями» очаровательной Электры из последнего фильма «Целого мира мало» — Софи Марсо). Роджер Мур, Джордж Лазенби и Тимоти Далтон хороши тем, что соблюдали канон по мере сил и Бондами навсегда вошли в историю кино...

Кинематографическая Бондиана стоит в одном ряду с «Эддой», «Калевалой», «Рамаяной», «Илиадой», «Одиссеей» и прочими эпосами и былинами. По прошествии лет, когда читатель-зритель, или как бы он там ни назывался, избавится от нашей «аберрации близости», он возьмет в руки, скажем, кристалл с древними сказаниями и найдет большое сходство между эпическими героями древности Ахиллом, Беовульфом, Сигурдом, Гильгамешем и Джеймсом Бондом.

ВАЛЕРИЙ ФОМИН

Россия, которую мы не теряли

Руководитель программы «Российский курьер» В.Обухович (слева) и съемочная группа в гостях у семьи Равиля Якупова (Башкортастан)

Начитавшись минкиных-хинштейнов, насмотревшись доренок-невзоровых, невольно начинаешь думать, что никакой такой России давно уже нет и в помине. На ее месте образовалась некая Кремляндия, где не сеют и не пашут, а все время кого-то выбирают и только и следят за тем, как падают и растут рейтинги вождей. В той жуткой стране все время что-нибудь горит, взрывается, тонет, засыхает, а живут там сплошь одни воры, аферисты и убийцы-живодеры.

По какой такой причине — по чистой ли дурости или, наоборот, от большого, но злого ума — у нас процветает подобное дерьмопомазание, оставим этот вопрос до лучших времен. Но — процветает. Вот почему, когда в глобальном потоке нечистот вдруг натыкаешься на картинки иного рода, невольно разеваешь рот и долго протираешь глаза: не померещилось ли однажды?

Вот именно так долго приходил я в себя, случайно посмотрев по каналу «Культура» один из первых выпусков «Российского курьера».

Россия-то, оказывается, жива...

Под дивную музыку перед моим изумленным взором вдруг поплыли картины божественной красоты — поля и леса, убранные чистейшим первым снегом, панорамы древних храмов, просветленные лики святых с древних икон и фресок. А вперемежку с этой красотищей и древнерусскими святынями совсем им под стать были представлены не менее удивительные и красивые люди. И не какие-то там экзотические богоугодники и праведники лесковских времен, а наши самые что ни на есть нынешние россияне. Один из таковых целую жизнь прожил, чтобы открыть первый в России музей фресок — ведь есть что в таком музее показать! Другая из всех сил бьется над тем, чтобы создать хореографический ансамбль из... инвалидов. И создала — люди прямо в инвалидных колясках показывают на сцене самый настоящий балет! Третий радеет за сирот и брошенных детей — выворачивается наизнанку, лишь бы во вверенном ему детском доме было по-домашнему тепло и уютно, как в хорошей, по-настоящему счастливой семье...

И далее точно так же — спокойно, без всяких экзальтированных ахов и

охов — были представлены и другие наши современники, за каждым из которых стояли прямо-таки умопомрачительные дела и невероятные свершения.

И вся эта по первому впечатлению совершенно незатейливая, даже простодушнейшая композиция из природных красот земли новгородской, самых беглых касательств славных имен и страниц из ее истории, чисто эскизных набросков портретов нынешних новгородчан была тем не менее так искусно и толково сложена, что подумалось: а может, все и не так ужасно, как кажется? Может, ни мы Россию не потеряли, ни она нас? Может быть, при всех своих жутчайших бедах и горе-злочастиях страна наша все же вполне жива-здорова? И не слишком ли поспешают те, кто давно играет ей отходняк?

Нечаянное мое счастье оказалось неодноразовым. Выяснилось, что «Российский курьер» выходит в эфир каждую неделю с новой передачей. И в следующий раз он «повез» меня в Архангельскую область, а еще через недельку мы «плыли» к волжским берегам... С этого момента я уже прочно сидел на его «игле» — каждый четверг в 18.40 прилипал к телевизору, отодвигая все самые неотложные дела, встречи и прочие соблазны. Невероятно, но факт — телезрелище вдруг стало настоящим и верным другом, способным утешить и обнадежить, поведать много нового и интересного, просветлить душу. Иными словами «РК» открыл окошко в Россию — знакомую и совершенно незнакомую. Последнего, пожалуй, оказалось даже побольше...

Как объять необъятное?

Замах у авторской бригады «РК», конечно, будь здоровчик!

«Прокурьерить» насквозь все еще необъятную Россию от Калининграда до Владивостока, с Севера до самых чеченских рубежей — задачка не просто трудноподъемная, но поистине богатырская. Тем более если связать себя обязательством воспеть абсолютно каждый регион без единого (!) исключения. В Российской Федерации восемьдесят девять регионально-административных образований. Стало быть, и сделать надлежит, соответственно, восемьдесят девять фильмов. И не растягивая эту программу на ближайшие десятилетия, а скорострельно — по выпуску в неделю. Не слабо?

Но, как ни странно, главная трудность скорее всего заключена не только в самой глобальности проекта. Продолжительность каждого из них — сорок две минуты. Время вроде бы немалое. Но по отношению к тому океану материала, из которого авторам надо отобрать конкретные явления, лица, события, это ничтожно, садистски мало. У задуманного телесериала изначально был жесткий

Актриса Р.Баранова и комментатор Т.Родионова. «Российский курьер» (Приамурье)

тематический ограничитель. Предполагалось, что это будут очерки-обзоры состояния культуры каждого российского региона. Но авторы «РК» подошли к задаче как нормальные люди, понимая, что отдельно взятой, отрезанной от всего окружающего культуры не бывает. Она дитя местной природы, особенностей исторического развития края и много-много чего еще. Поэтому, повествуя о сегодняшней культуре, к примеру, Красноярского края, поневоле придется рассказывать не только про местные театры, музеи, выставки, но то и дело отвлекаться на все четыре стороны, повествуя и про все остальное — потрясающую историю освоения края, его духовные и культурные традиции, природу, наконец. А что сие значит? Ведь со школьных лет помнится горделивое «равняется четырем Франциям». Тут тебе и таежная Ангара, и весь Енисей, и горные хребты Саян, и тундра, и Северный Ледовитый.

А что уж тогда говорить про саму культуру! Не берусь с кондачка утверждать, что она, как и в географическом плане, тоже равняется четырем Франциям. Но у красноярцев обнаруживаются такие дары культуры, которых у прославленной Франции отродясь не было и не будет. Ведь в этом сибирском крае проживают множество коренных народов. И каждый посильно сберегает свою национальную культуру.

Но как справиться со всем этим богатством? Как упаковать его в жестко ограниченный метраж? Да еще упаковать так, чтобы не просто отдолдонить положенные сорок с хвостиком минут, а рассказать по возможности ярко, заразительно, чтобы зрителю после просмотра захотелось немедленно очутиться в тех самых краях, самому воочию подивиться на тамошние красоты и чудо-человеков.

Вариантов, насколько я понимаю, совсем не много. Самый ходовой из них — это попытка охватить абсолютно всё. Только совсем понемножку, по крошечному кусочку. Устроить такой немыслимый калейдоскоп, где все мелькает, меняется, не успеваешь глазом моргнуть.

Тем не менее авторов «РК» этот испытанный путь не соблазняет. Ритм повествования степенно-неторопливый. А аналог всей многоярусной конструкции — протяжная и задумчивая русская песня.

Главная козырная карта тут — культ личности, портреты людей, выявленные прежде всего в слове. Авторы дают своим героям выговориться. Их не обрывают на полуслове, позволяя повспоминать, рассказать о своем любимом деле, а то и поразмышлять вслух на какую-нибудь серьезную тему. Но у «РК» есть свое «ноу-хау» превращения банальщины в откровение. Фокус столь же простой, сколь и впечатляющий. Все дело — в отборе людей, в выборе героев...

Без пьедестала

Кандидаты в герои «Курьера» помимо обязательного экзамена на талантливость (а куда денешься — культура, искусство как никак) проходят еще один «отборочный тур». Из всех одаренных, помеченных печатью божественного таланта самыми большими любимчиками авторов сериала являются люди, абсолютно помешанные на той или иной идее. К счастью для окружающих, идеи эти исключительно высокие, чистые, благородные. И что особенно удивительно для наших дней, идеи сугубо созидательные и неэгоистические. Рюрик Ивонин из Карелии годы положил, чтобы создать в своей деревне музей вепской культуры. И создал! Государство не удосужилось, а он, самый что ни на есть простой мужичонка, сообразил и собрал грандиозную коллекцию предметов вепской культуры и быта. Правда, директором музея, собранного своими руками, он так и не стал — у создателя музея не оказалось диплома о высшем образовании, из Петрозаводска прислали дипломированного начальничка. Тем не менее наш основоположник обиды не держит, знай гнет свое дело дальше — пополняет коллекцию.

А вот еще человеческий экземпляр — северный помор Виктор Дмитриев. Целых семь лет убабахал на то, чтобы провести изыскные работы и восстановить чертежи древних кораблей, на которых русские поморы в старину плавали по северным морям. Сам построил маленький флот, три ладьи — «Вера», «Надежда», «Любовь». И повторил все маршруты старых русских мореплавателей-

первопроходцев. В шутку называет себя адмиралом. Теперь собирается вот еще и на Северный Полюс. А по сути он заработал это звание и на полном серьезе...

А народный целитель Ильдар Ханов строит в Старом Аракчино под Казанью храм всех религий. Под одной крышей окажутся реабилитационный центр, обсерватория и залы всех основных религиозных верований. Хоть на таком скромном пятачке земли Ильдар мечтает объединить человечество — показать пример истинного гармоничного содружества.

Из таких вот одержимых людей и состоит в основном портретная галерея «РК». Это подвижники и созидатели в чистом виде. Они восстанавливают разрушенные храмы, возвращают исчезнувшие было из повседневного обихода ремесла, заставляют вспомнить, казалось бы, навсегда забытые песни, обряды, традиции. Как правило, мало поощряемые властями, не поддерживаемые окружающими, они бьются в одиночку, противостоя самой истории, ее разрушительным ураганам. К тому же эти люди спасают и сохраняют не только былые культурно-исторические и духовные ценности, но сами в невозможных нынешних условиях творят, созидают новые — собирают небывалые творческие коллективы, разрабатывают и внедряют в школах принципиально новые учебные программы и т.д., и т.п. И без всякого преувеличения можно сказать — это не просто праведные души, это настоящие титаны духа и созидательной воли.

Вся прелесть «Российского курьера» в том, что его авторы, любя своих одержимых героев, зная, чем оплачены их победы, не набивают им цену, не думают возносить их на какой бы то ни было пьедестал, хотя каждый из них — сенсация в чистом виде.

Интонация

Всякий, кто более или менее знаком с особенностями нашей русской речи, хорошо знает, что ее выразительность и поистине бездонное богатство обеспечиваются не только изощреннейшим, фантастически богатым словарем, но и еще особым искусством интонации. Одним и тем же словом можно и убить, и немыслимо обласкать. Я сам однажды слышал, как один мужик с безупречной точностью и абсолютной адекватностью выразил чувство высочайшего восторга и изумления с помощью хрестоматийного набора самых отборных матерных слов. Интонация сбросила, вычистила, соскребла с них всю грязь без остатка. А мой друг Витя Демин так умел похвалить, мог запузырить такой высочайший дифирамб, что от него потом хоть в петлю лезь...

Это же относится и к нашей культуре. И к кинематографу, в частности. Тут в первую очередь по интонации только и распознаешь, кто у нас Мамин, а кто — сибиряк.

«Российский курьер» общается со своей аудиторией вполголоса, чуть ли не шепотом. И оказывается, чтоб тебя увидели-услышали, вовсе не обязательно орать во все горло и сучить ногами. Впрочем, ведь еще наш великий первоклассик С.М.Эйзенштейн, насквозь просекший все премудрости и таинства подлинной выразительности искусства, как дважды два доказал, что эффекта пафоса можно добиться и криком, и едва слышным шепотом.

Авторы «РК» предпочитают обходиться без форсажа, без каких-либо драматургических или режиссерских восклицательных знаков не потому, что они не знают этого вопежного телевизионного языка, не владеют надлежащими приемами и столь распространенной палитрой. Но они пользуются остродействующими средствами очень осторожно, выборочно и непременно по делу. То есть именно там, где этого требует сам материал.

Например, передача «Российского курьера», посвященная Горному Алтаю (в отличие от Алтая шукшинского), заметно отличалась экзальтированной интонацией, острыми режиссерскими акцентами в ритме, партитуре, самом закадровом тексте. Но это невольное «повышение голоса» шло прежде всего от самого исходного материала выпуска, от весьма специфической культуры горно-алтайцев, эмоциональной приподнятости самой их речи, песен, обычаев.

Запомнился и необычный для «РК» выпуск, посвященный Ульяновской области. Чуть ли не весь он был выстроен на основе сквозного музыкального рефрена — красивого и романтичного вальса (скорее всего шопеновского). И все герои этой передачи, и весеннее небо, и берег Волги, и греющиеся на де-

ревянных заборах кошки появлялись на экране под звуки этого завораживающего, всё и всех увлекающего за собой вальса. И когда на экране вдруг возникает громада истукана в кепке (ведь Ульяновск — родина героя, куда денешься), то вихревое кружение вальса захватывает и его. Так и кажется, что вождь пролетарской революции сейчас плюнет на свой проклятый пьедестал и с облегчением закружится вместе со всеми в лад божественной музыке...

Но и эта острота монтажно-звукового ряда, и повышенная экспрессивность языка взяты не просто из другого арсенала напрокат для наглядной демонстрации того, что и мы-де так «тоже можем». Необычный сценарно-режиссерский ход этого выпуска, как из зернышка, вырос из одного частного микросюжета о маленькой музыкантше-вундеркинде, уже лауреате республиканских и даже международных конкурсов. Именно она с воодушевлением играет на своем рояле зажигательно-опьяняющий вальс, задавая ритм, тональность и сам смысл всему повествованию о родине не только Ильича, но и древних родов Пушкиных, Чаадаевых, Столыпиных, а также Гончарова, Карамзина и замечательного художника А.Пластова.

Впрочем, при всех вариациях «и смене походки» в отдельных выпусках даже и там сохраняются общие для всего сериала базисные принципы драматургии. И прежде всего принцип портретности. Костяк каждой передачи составля-

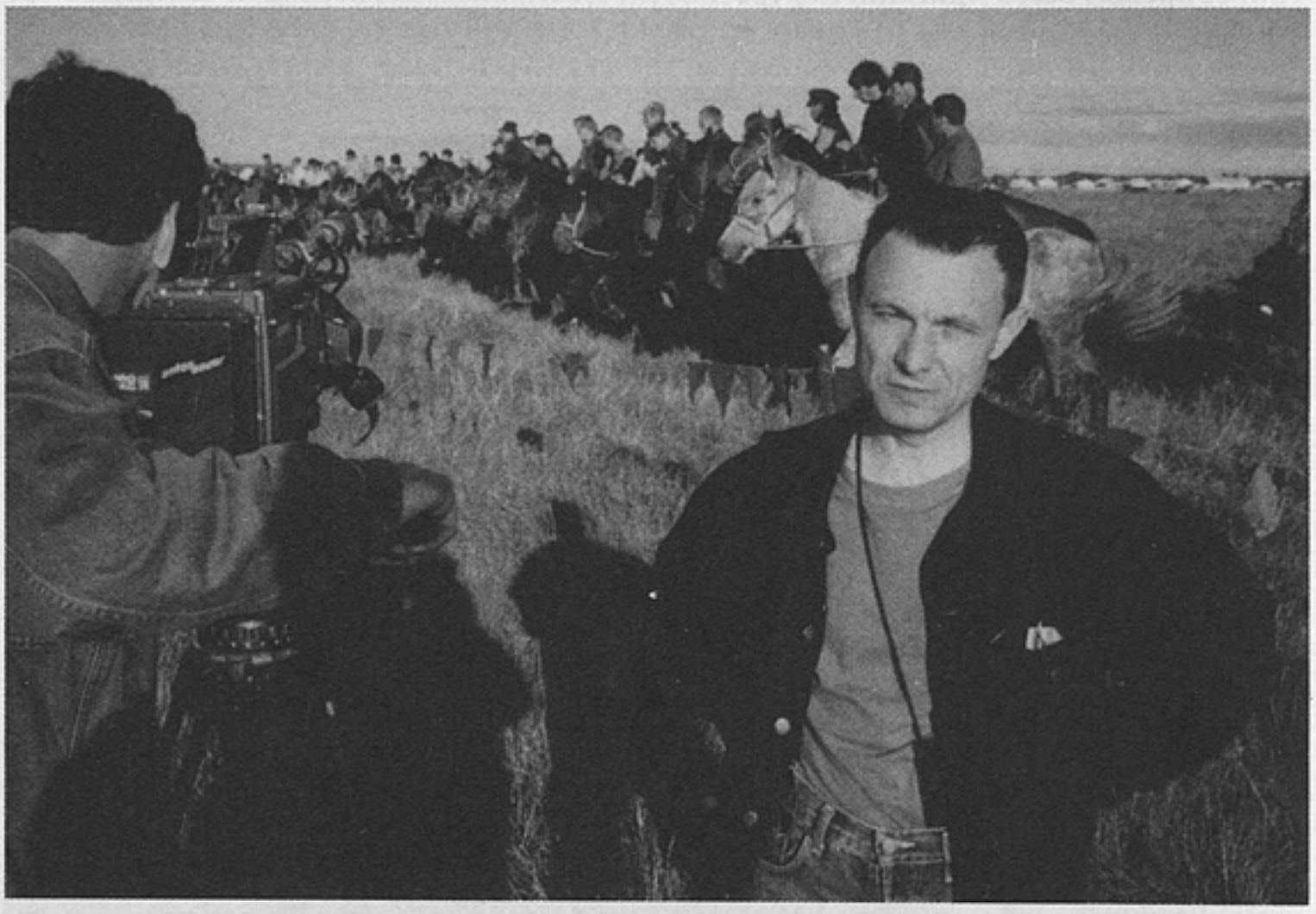
Режиссер А.Мелентьев, оператор А.Ваталов на съемках программы «Российский курьер» (Нижегородская область)

ют шесть-семь портретов. При такой установке на персонажность, казалось бы, логичнее всего было экспонировать героя в рамках одного цельного повествовательного куска и, досказав его историю до конца, перейти к следующему персонажу. Но в «РК» этот классический принцип намеренно нарушается: портреты расчленены на несколько фрагментов, перемешаны и как бы вдвинуты друг в друга. Таким образом, по ходу повествования каждый из героев успевает появиться на экране три — четыре раза и каждый раз — в новом контексте. Получается нечто филоновское, когда глаз одной фигуры накладывается на торс другой. Это полифония чистой воды. А первостепенной задачей полифонического строя является, как известно, соборность, путь к единству через многоголосие.

Но ведь это и есть подспудная, она же и главная задача «Российского курьера».

«Пятый пункт»

Я долго гадал, кто ваяет «Российский курьер». В титрах — ни одной мало-мальски знакомой фамилии. Но мнилось тем не менее, что в авторах явно должны быть мои сверстники — замшелые шестидесятники. Уж больно разило от экрана оголтелым, безоглядным идеализмом, уж очень неистовы и глубоки были по-



Режиссер А.Мелентьев на съемках программы «Российский курьер» (Республика Коми)

клоны в сторону ценностей, кои проповедовали лучшие люди моего поколения. Да и сама степенность, солидность и умудренность подходов уводили мысли именно в эту сторону.

Каково же было мое изумление, когда в лице идейно-административного шефа программы Владимира Николаевича Обуховича (сын нашенского киношного Николая Обуховича, известного мастера документального кино) я встретил достаточно молодого, даже юного человека. Под стать начальнику ненамного старше оказались и другие авторы «Курьера». Оказывается, у нас есть не только дети, но и продолжатели...

Так вот, молодой шеф телесериала (а он и сам автор нескольких отличных выпусков) признался в нашей беседе, что эта работа и самому ему «повернула мозги»: «Я вырос не под стеклянным колпаком. Но когда побольше поездил по России, то был просто поражен, сколько же у нас хороших, замечательных людей. Но они страшно одиноки, живут, как Робинзоны. И хотя хороших людей много, партия хороших людей не образуется. И, может быть, как раз одна из задач нашей работы заключается в том, чтобы они хотя бы увидели и узнали, что на самом деле они не одиноки, что у них есть духовные собратья по всей России...»

Вот эта установка на объединительность действительно сверхзадача «Российского курьера». То, что существуют реальные угрозы развала России, доказывать, увы, уже нет никакой необходимости. Они видны как на ладошке. Самая опасная из них — пресловутый «пятый пункт». Супермногонациональный состав России, на территории которой уместилась добрая сотня этносов, — это и есть потрясающее преимущество, неслыханное богатство (пока что, к сожалению, неосмысленное и неосвоенное) и в то же время фактор повышенной опасности, разрушительной конфликтности. Как повернуть этот «пятый пункт»?

По разрушительной части опыт поднакоплен уже приличный и пополняется, к сожалению, с каждым новым днем. А вот каким способом, какими скрепами уберечь страну от распада — с таким опытом у нас совсем плоховато. Но абсолютно убежден, что более тонкого, эффективного и, самое главное, безопасного инструмента объединения, чем культура, еще не изобретено. И даже скромный опыт «Российского курьера» убеждает в том со всей несомненностью.

Профилактическая работа по «пятому пункту» ведется в «РК» на нескольких уровнях. Во-первых, почти в каждом выпуске по этому поводу многократно высказываются и размышляют самые разные люди — и лидеры Автономных республик, и писатели, и художники, и мудрые деревенские старики. И высказываются все они о проблематике «инородства» не только с завидной политкорректностью, но и очень убедительно и уважительно. Круг примеров и аргументов «заединщиков» тут гораздо шире, полнее, колоритнее, чем мне приходилось где бы то ни было встречать.

Но, может быть, самый лучший и действенный аргумент во славу братства предъявляют нам сами авторы «Курьера» в выпусках, посвященных национальным автономиям. Мне даже кажется, что эти передачи подготовлены более тщательно, более старательно и красочно, чем «областные», «русские» выпуски сериала.

Пора признаться в стыдном: не одно столетие проживая вместе, рядом, мы, народы России, чудовищно мало знаем друг друга. В советские времена еще кое-что делалось по этой части, хотя тут же отравлялось ядом партийной пропаганды. Теперь, кажется, вообще не делается абсолютно ничего. И в этом смысле «Российский курьер», отдуваясь за все Миннацы и Минкульты вместе взятые, а может быть, и Совет безопасности, выполняет на диво ответственную и спасительную работу. Уважительно, заинтересованно, поистине любовно знакомя нас с историей, культурой, талантливыми людьми каждой Автономной республики, каждого национального округа России, авторы «Российского курьера» невольно заражают и нас этими же чувствами.

В выпуске, посвященном Башкирии, народный поэт и писатель Мустай Карим недаром вспоминает мудрую пословицу: «Даже бедный дом покажется раем, если в нем каждый день произносится слово любви».

«Российский курьер» делает это раз в неделю.

P.S. В декабре на первой ярмарке интеллектуальной литературы в Центральном Доме художника был экспонирован уникальный проект — пилотный выпуск нового издания «Путевой журнал» («ПЖ»). Более чем примечательны авторские манифесты, там представленные.

«Путешествие возникает как ответ на насущный вопрос «Где мы?», как попытка определиться в системе координат после десятилетий блужданий сначала в «измах», потом в пустоте... Как только этот шаг сделан — открывается новый взгляд на мир. Тем более что за минувшее десятилетие мир изменился до неузнаваемости. Перед нами опять чистая карта. Другое дело, что современный исследователь стоит не на голой земле, а на земле, опеленутой различной толщины слоем человеческой культуры. Иногда эти толщи колоссальны. Они позабыты и опять неведомы. Целые системы культурных символов спят, как семена, переполненные жизненной силой. Задача в том, чтобы отыскать их...»

Не с таких ли заявок, пусть и более простодушно изложенных, начинался «Российский курьер»?

Неужто у него появится еще и литературный собрат?

Неужели и вправду начинает светлеть в наших мозгах?

ИГОРЬ МАНЦОВ

Родная речь

Литература, лубок и сумасшедший дом
подают друг другу руки.

Ал.Крученых

«33 квадратных метра. Дачные истории»

1

Допустим, кинофильм — это опасное приключение.

Тогда телевизионный сериал — долгая счастливая жизнь.

Герои хорошего кинофильма, что называется, большие люди, чья телесность удостоверена изощренным сюжетом, где предметная среда участвует наравне с актерами. Герои хорошего телесериала — машины по производству речи.

Сразу оговоримся, эти заметки посвящены сравнительно немногочисленной категории телесериалов, загадочным образом попадающих в отечественную сетку вещания. Среди разливанного моря чепухи и ерунды эти островки удовольствия до сих пор кажутся автору чудом и подарком богов.

Эти заметки — о самом интимном, заветном и дорогом. О сериалах, которые нравятся автору до беспамятства, до мышечной судороги. Ради которых автор несколько раз в неделю оставляет все дела и заботы. О сериалах, которые примирили автора с таким первостатейным злом, как телевизор.

Они лучше мирового футбольного чемпионата и почти так же хороши, как Бунюэль, Годар или Муратова. Эти заметки написаны не по заданию редакции, но по велению сердца. Короче, это заметки о любви к тому аудиовизуальному продукту, который в России принято высоколобо третировать и презирать.

Похоже, сериалы — отдушина для тех, кому в нынешнем кино не хватает «жизни» и кто мучается этой недостачей.

Герои кинофильма смертны. Герои сериала — никогда, их организм неуязвим, их здоровью по-настоящему ничто не угрожает. Здесь ключ, сущность поэтики.

«Настоящей серьезности человек достигает, только когда умирает.

Неужели же вся жизнь легкомыслие?

Вся» (*В.В.Розанов*).

2

Герою американского сериала «Альф» — 229 лет. Это странное кукольное существо — инопланетянин, «пришелец с Мелмака», помесь кенгуру с муравьедом, — напоминающее плюшевого зверька (внешне) и Карлсона (повадками). Альф случайно попадает в среднестатистическую американскую семью: папа, мама, дочь шестнадцати лет, сын — десяти. Альф — провокатор, который то и дело ставит приютивших его обывателей-землян в затруднительное положение.

Д о ч ь. Что вы здесь делаете?

М а т ь. Орем на Альфа.

Д о ч ь. В чем дело на этот раз: еда или деньги?

А л ь ф (*обиженно*). Неужели я так предсказуем?!

Еще бы! Персонажи качественных сериалов исключительно предсказуемы. Характеры, психология, оригинальный сюжет — это специфика большого кинематографа. *Речевая игра* — вот подлинное содержание хорошего телесериала. Многочисленные попытки выстроить его в соответствии с законами кино, напротив, ни к чему хорошему не приводят. Сюжет — это начало и конец, а сериал — своего рода ритуал, вечное возвращение. Не сюжет и не характеры держат хорошее телевизионное зрелище.

Когда-то Людвиг Витгенштейн задавался вопросом: «Если кто-то изо дня в день обещает другому: «Завтра я навещу тебя», — говорит ли он каждый день одно и то же или каждый день что-то новое?» Вопрос, полвека назад казавшийся отвлеченной игрой ума, в контексте этой статьи представляется почти утилитарным. В самом деле, рабочим материалом фильма являются поступки, которыми отмеряется линейное время, текущее от начала к концу. Время сериала, напротив, бесконечно. Каждый день *одно и то же* говорит герой телевизионного сериала, каждый день *что-то новое* говорит персонаж кинофильма. Сериал демонстрирует речевую среду, сериал разбирается с тем, как устроен и как работает в социуме человеческий язык. Сериал призван показать *все языковые возможности*.

Так придуманы и сняты видеокурсы иностранного языка — носители речи максимально разнесены в социокультурном смысле. В каждой новой передаче они встречаются, как ни в чем не бывало, позабыв былые обиды, встречи и расставания, позабыв предшествующие микросюжеты. Единственное, что они обречены помнить всю оставшуюся жизнь (а это — бесконечность!), — разговорный язык.

Каждый персонаж выдает свою порцию языковой информации в соответствии с возрастом, социальным происхождением, профессией, половой принадлежностью. Разность языковых потенциалов, связанные с этим обстоятельством недоразумения, непонимание и обиды приводят в движение нехитрую драматургию. Подобные телепередачи — жанровая модель, лежащая в основании всякого полноценного сериала. Именно в этом смысле телесериалы причастны к искусству и культуре. Они одновременно хранители языка и полигон для его исследования.

Лучшее телешоу всех времен и народов «Воздушный цирк Монти Пайтона»[1], частично показанное года два назад на канале REN TV, не что иное, как психолингвистический практикум для тех, кто не вполне доверяет здравому смыслу. Четыре молодых англичанина и два заезжих американца совершили в Лондоне конца 60-х революционный прорыв к передовым телевизионным технологиям, совместив британский лингвистический абсурд в духе Эдварда Лира и Льюиса Кэрролла с новой европейской драмой абсурда в стиле Эжена Ионеско, а также с почтенной традицией американского бурлеска, соединив гремучее безумие игровых эпизодов с беспрецедентной по степени художественной дерзости перекладной анимацией Терри Гиллиама. В результате молодые люди создали самое телевизионное из всех возможных телевизионных зрелищ. «Монти Пайтон» — одновременно гимн технологическому совершенству и самое радикальное сомнение в необходимости материальной цивилизации. «Монти Пайтон» — энциклопедия человеческой жизни, точнее, энциклопедия речевых практик человека.

[1] Оригинальное название — «Летающий цирк Монти Пайтона» (Monty Python's Flyin Circus). — *Прим.ред.*

Гиллиам и компания испытывают риторические фигуры на прочность, на разрыв. Политическая риторика, риторика семейных отношений, язык научного позитивизма, язык любви и ненависти, язык средств массовой информации, язык художественной культуры исследованы всесторонне и целенаправленно. При этом всякий раз обнаруживается логический предел, граница, за которой речь перестает быть адекватной, начинает воспроизводить себя самое, собственные схемы и клише, а не подлинную человеческую реальность. «Монти Пайтон» демонстрирует, как зачастую позитивистская или, напротив, иррациональная речевая стратегия подчиняет человеческое естество, превращая человека из «образа и подобия» в бессмысленную марионетку.

Достигнут поразительный эффект: плотность языковой среды, плотность речи настолько велика, что естественный человеческий язык кажется материализовавшимся. Невидимые глазу флюиды клубятся в воздухе, то бишь в кадре, едва не выпадая в осадок. «Воздушный цирк Монти Пайтона» — поэтический театр высшей пробы, который содержит в себе все мыслимые формы и жанры телевизионной саги. Между прочим, телевидение превращает в своеобразный сериал любой материал: «Новости», «Вести», «Итоги», «Клуб путешественников», «Футбольный клуб» и т.д. — все это, по сути, разновидности телесериала, такой формы существования информации, где доминирует человеческая речь. Телевидение подвергает переплавке и унификации все, что имеет неосторожность или корысть получить эфирное время. «Воздушный цирк Монти Пайтона» — это классификация, диагноз и безупречно художественная рефлексия по поводу телевизионной культуры. Точнее было бы сказать так: это блестяще удавшаяся попытка осмыслить и описать едва народившееся информационное общество с позиций традиционной высокой культуры.

«Альф»

Диагноз обществу информационного потребления был поставлен неутешительный. Выразительная пародия на теленовости: «Мистер Оливер Кавендиш из Лестера утверждает, что может прочесть наизусть всю Библию, если ударить его по голове топором. Однако выяснилось, что он обманщик и успевает сказать только первые два слова».

Не в пример мистеру Кавендишу «человек из телевизора», диктор или шоумен, символ нового времени, успевает сказать все возможные и даже невозможные слова. Телевидение — ритуал, восстание языка, психоз речи. В так называемой «жизни», в так называемом «кино» человека можно ударить топором по голове не более одного раза. В виртуальном телевизионном пространстве — сколько угодно. Ситуация, многократно спародированная участниками «Воздушного цирка Монти Пайтона».

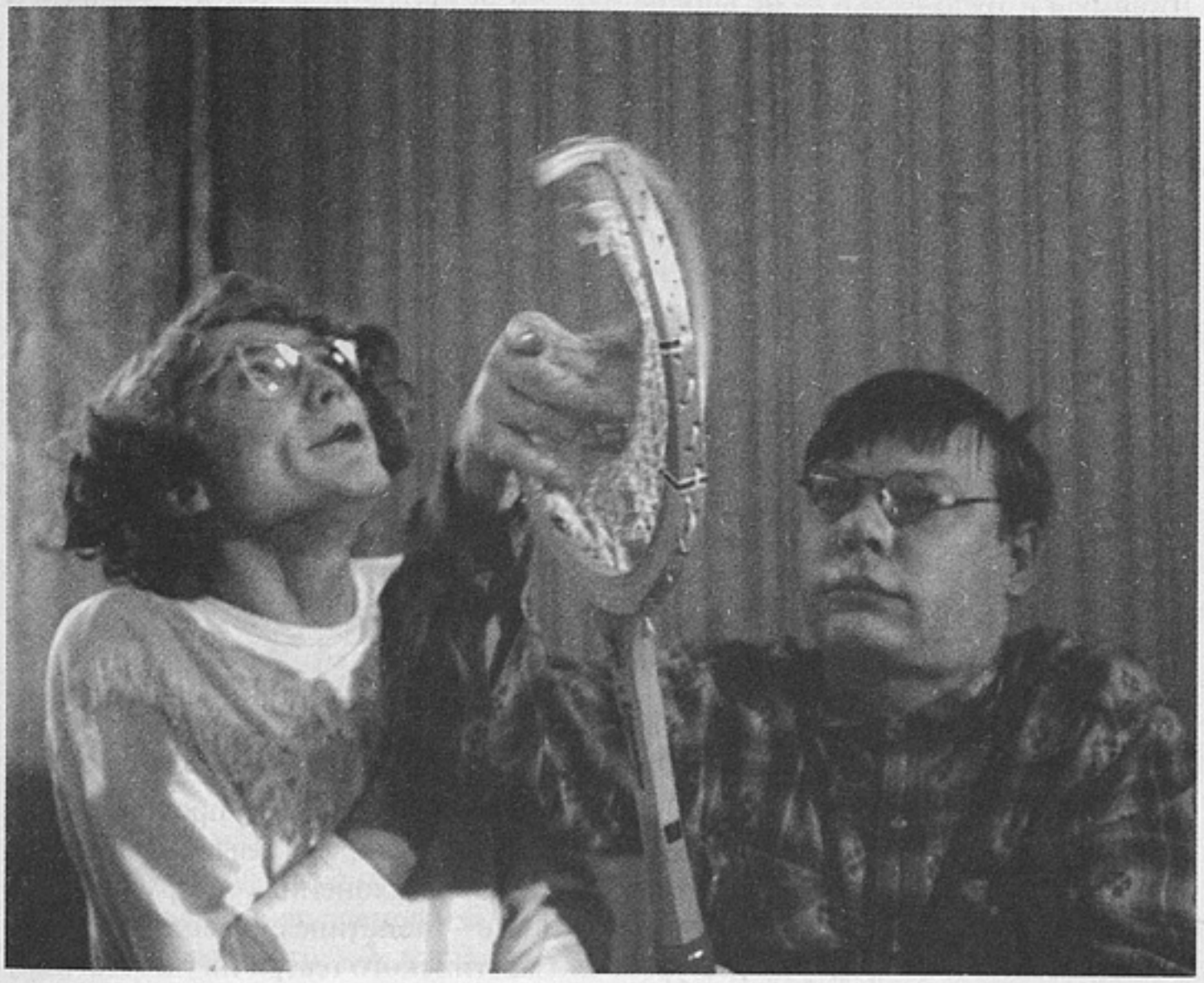
Персонажи полноценной телевизионной саги не характеры, а маски. Шесть участников «Воздушного цирка Монти Пайтона» за несколько лет существования сериала сыграли тысячи ролей. Их появление в новом облике не вызывает протеста, развеселая смерть одного из персонажей никого не огорчает. Телевидение — легкомысленная жизнь, тотальная травестия, языковая игра и только.

Впрочем, прогнозы «Монти Пайтона» тридцатилетней давности, кажется, становятся неотчуждаемой реальностью рубежа тысячелетий. Веселая языковая игра превращается в образ жизни не только для условных персонажей интеллектуальных арт-сериалов, но и, например, для современных россиян. Право же, многие забавные и не очень информационные процессы, занимающие умы и сердца соотечественников сегодня, были ненароком смоделированы на исходе славных 60-х в лондонской студии Би-Би-Си. Странно, что изощренные драматургические построения «Воздушного цирка Монти Пайтона» по

сию пору воспринимаются в качестве гротеска и отвлеченного абсурда. Виртуальная реальность давно на носу, то бишь на глазу, на сетчатке, в голове, в подкорке, в душе.

«Неужели я так предсказуем?!» — крик души обреченного на заклание, то есть на унификацию, потребителя телевизионных зрелищ. «В чем дело на этот раз: еда или деньги?»

Качественные телевизионные сериалы, о которых идет речь в этой статье, отличаются от всей прочей телепродукции тем, что их создатели осознают меру условности. «Альф», «Грейс в огне» или «33 квадратных метра. Дачные истории» говорят о деньгах, еде и прочей повседневности так, что у внимательного зрителя не остается сомнений — где-то рядом, чуть выше существует иное пространство, где презренный быт, политика и прочая общественная риторика не всесильны. Жизнеутверждающая ирония авторов убеждает, что человек несводим к самым изощренным проявлениям речи, к этим бесконечным разговорам о ланче, кредитных карточках, женских прелестях, мужских достоинствах, сексуальных партнерах, о Клинтоне — Левински, Доренко — Лужкове, Романцеве — «Спартаке».



«33 квадратных метра. Дачные истории»

«Настоящей серьезности человек достигает, только когда умирает». Вот почему хорошие сериалы так безоглядно легкомысленны — они не знают телесности, не знают смерти. Однако в отличие от плохих сериалов о любви и страсти, производственных проблемах и политике, в отличие от бесчисленных новостных программ, где с важным видом рассуждают о языковых химерах, принимая последние за реальность, хороший сериал помнит о смерти, помнит о теле, о боли, о единичной человеческой душе. Эта память — память все того же Языка, память Культуры, память человеческой истории.

В чем же разница? Почему один и тот же человеческий язык в одном случае обращается против своего носителя, разоблачая помимо его воли подлинные утилитарные намерения, а в другом — таинственным образом проговаривает между строк последнюю правду? Право же, на эту тему мне не удастся сказать ничего нового. Сценарии хороших сериалов сочиняют очень хорошие писатели, а сценарии плохих сериалов — игровых, документальных или политических — сочиняют писатели без юмора и фантазии, с плохим пером и навяз-

чивой идеей. Хорошие писатели организуют обмен репликами таким образом, что зритель, не выходя за пределы бытовой ситуации, испытывает катарсис, освобождение от языковых химер. Таков результат своеобразной терапии, осуществляемой хорошими сериалами. Плохие, невнимательные к языку сериалы, напротив, закрепляют доминирующий статус той или иной речевой практики, мистифицируя зрителя, парализуя его волю, превращая в раба навязанной коллективной мифологии.

3

К чему стесняться в эпитетах? Безымянные писатели, выдающие на гора тонны и тонны упоительных диалогов — подлинно хорошие писатели! MASH, «Альф», «Грейс в огне» — эти американские сериалы хочется цитировать взахлеб, до бесконечности. Из Европы, из России американскую культуру принято воспринимать как один большой и неделимый биг-мак, жирный, бездуховный и плохо приготовленный. Конечно, это не так. Соединенные Штаты, как нетрудно догадаться, слишком динамичная страна, чтобы можно было подозревать ее население в поголовном единомыслии (читай: безмыслии). В конце концов, Джим Джармуш и Вуди Аллен — не вполне (совсем не) Голливуд. Что же говорить о телесериалах, этом прибежище сравнительно малооплачиваемых (впрочем, пока) маргиналов.

Эти сериалы, эти персонажи не считают, что обязаны понравиться всем без исключения жителям Америки и планеты. Американский бурлеск — быть может, самый существенный, самый оригинальный вклад Америки в мировую культуру. Литературный бурлеск — это виртуозная языковая игра на грани фантастики и фола, это Граучо Маркс и Джозеф Хеллер, это невероятные сближения, смелые фразеологические обороты, это речь, захлебнувшаяся от собственной полноты, язык, сошедший с ума от напряженного интеллектуального противостояния собеседников.

«Как производить действия при помощи слов» — называлась знаменитая книга философа Джона Остина. Американский бурлеск — это непрерывные речевые акты (в отличие от action Голливуда), создающие особого рода драматургию. Персонажи, как требуют того правила игры, остаются в безопасности, зато языковые ресурсы подвергаются усиленной деформации. Иначе говоря, в сериале такого рода свойства телесности обретает человеческая речь.

Следует заметить, что речевая ткань этих сериалов отнюдь не набор афоризмов, шуток, не словесная эквилибристика. Это именно ткань, а не механическое соединение анекдотов.

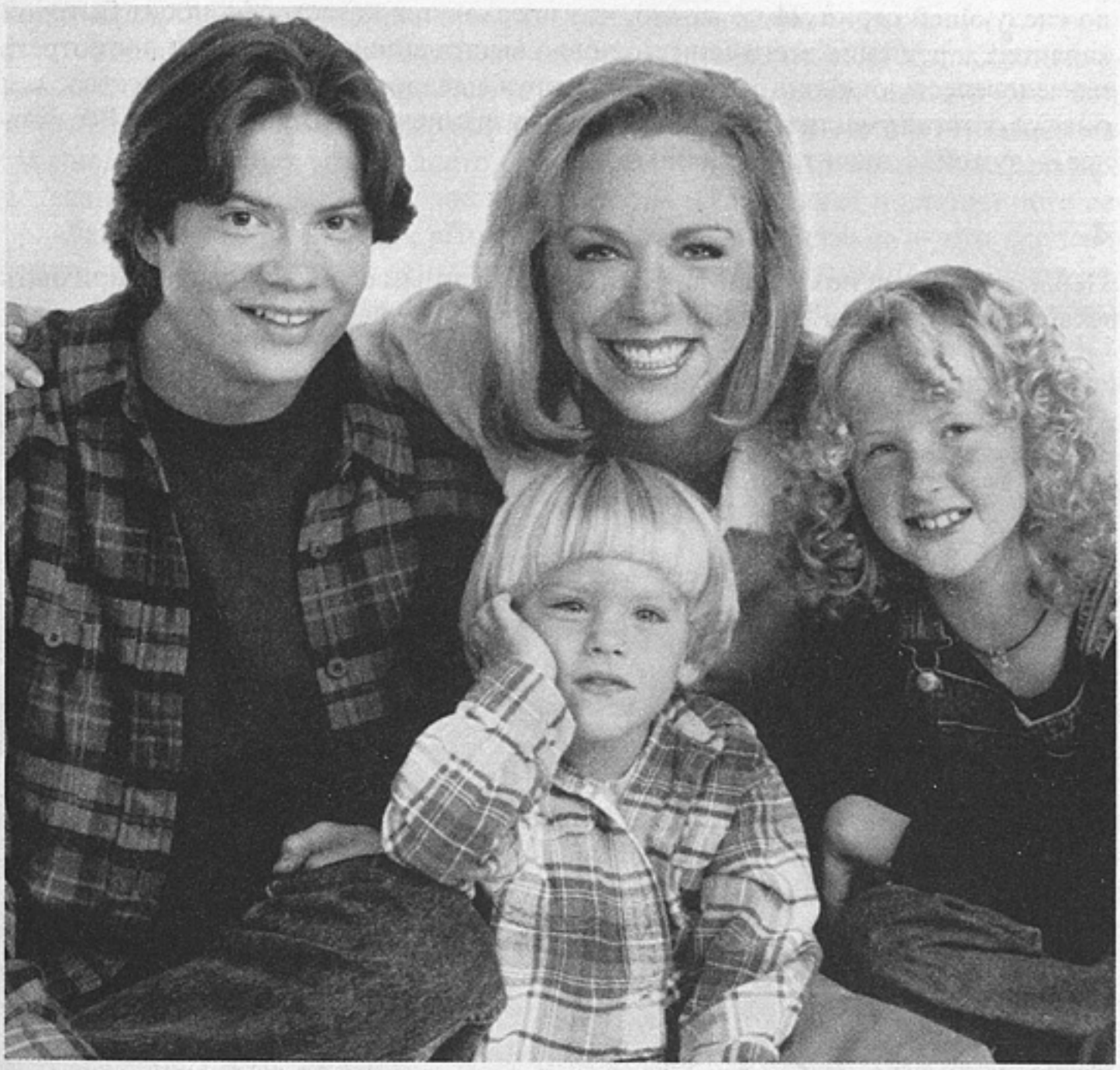
Подлинным предшественником *хороших* теледраматургов следует считать англичанина Бена Джонсона, современника Шекспира и, между прочим, любимейшего писателя С.Эйзенштейна, посвятившего автору «Вольпоне» проникновенные строки. Персонажи Джонсона — резкие отклонения от нормы на грани неправдоподобия. Действительность его пьес — поистине сумасшедший дом.

Эйзенштейн отмечал у драматургов елизаветинского театра тягу к «статизму персонажа... к статизму предначертанности движения характера, а не его развития. Это характеры не дорастающие, а докатывающиеся. Сначала они проявляются одной чертой. Затем эта черта усиливается, разрастается и доходит до чудовищного... Так писало шекспировское окружение... Так сделаны драмы Вебстера... Так, если хотите, сделаны у самого Шекспира «Ричард III» и «Макбет». Так особенно отчетливо обрисован «Вольпоне» Бена Джонсона»[2].

Задача теледраматурга состоит, таким образом, в том, чтобы закрепить за персонажем одну доминирующую психологическую черту, а затем периодически сталкивать каждого героя в ту пропасть, которая ему предназначена. Эта доминирующая черта и задает речевое поведение персонажа. Причем каждый вступает со своей «болезнью», со своей партией в свой черед. Партии бесконечно чередуются, подобно темам в классической музыкальной форме. Заметим, что эти переходы осуществляются, как правило, с неподражаемым изяществом!

Основная ошибка отечественных теледраматургов — их маниакальная

[2] Эйзенштейн С. Собр. соч. в 6-ти т. М., 1966, т. 4, с. 610.



«Грейс в огне»

страсть к так называемым полнокровным характерам. То и дело пытаются воссоздать духовную глубину, богатый внутренний мир нашего современника, однако телевизионная специфика требует к ответу не Чехова и Вампилова, а Бена Джонсона, простого, как мычание, сложного, как микросхема телевизионного приемника.

«Грейс в огне» — нескончаемая история жизни сорокалетней многодетной, одновременно и грубой, и обаятельной блондинки по имени Грейс Келли (привет Голливуду!). Женщина, прошедшая огонь, воду и медные трубы, — вот исходная характеристика героини, определяющая ее речевое поведение. Кроме того имеют место до занудства правильная свекровь, бывший муж и отец детей Рик, который делал предложение Грейс, «не прожевав картошку», друг семьи, предприниматель и скупердяй Рассел, наивная подруга по имени Надин, периодически возникающие мужчины — простоватый работяга, хитрый лентяй, строгий и порою несправедливый самодур-начальник и проч.

Каждый ведет свою партию. Между тем главное назначение комической линии разговора — самообман. Персонажи создают выдуманную реальность, при этом благополучные вроде бы друзья, коллеги и родственники Грейс влекут повседневный мир к очередной бытовой катастрофе. Вот она, пружина, приводящая механизм сериала в неистовое движение, — давно, казалось бы, махнувшая на себя рукой Грейс оказывается сильнее и благоразумнее крепких мужчин, добропорядочных женщин. Грейс — ангел-хранитель этого сумасшедшего

дома, сумасшедшего мира. «Грейс Келли не сдается без борьбы. Плевать, какие оценки запишут мне в школьный дневник и аттестат!»

Грейс — единственная, кто не обманывается на свой счет. Вот почему ее речевое поведение адекватно. Вот почему ей удается устранять проблемы, снимать вопросы, ставить на место наглецов, вселять веру в отчаявшихся. Самое интересное и поразительное — все эти конфликты разрешаются *внутри языка,* в процессе обмена репликами (см. «Как производить действия при помощи слов»). Терапевтический эффект такого рода построений очевиден. Раз за разом сериал убедительно демонстрирует *позитивное решение*, отсрочивая катастрофу до следующей серии. И не важно, что пресловутая катастрофа носит бытовой характер, а решение всего-навсего ловко выстроенная фраза. Если посмотреть на человеческую жизнь в упор, игнорируя идеологическое кликушество, вся она без остатка уместится на пятачке под названием «повседневность». Все прочее — чужой, а значит, ничей опыт.

4

Первым и едва ли не самым удачным отечественным сериалом следует признать «Кабачок 13 стульев». Несколько лет назад НТВ осуществило повтор избранных

«Грейс в огне»

выпусков программы. Выяснилось, что серии, появившиеся в самом начале пути, в конце 60-х, то есть одновременно с «Воздушным цирком Монти Пайтона», отвечают всем требованиям жанра, всем критериям качества. Во-первых, быт, повседневность, почти никакой идеологии. Во-вторых, все персонажи — посетители «Кабачка» — наделены яркими и вполне однозначными характеристиками. Пан Ведущий — интеллигент до мозга костей, пан Директор — добродушный и недалекий бюрократ, пан Спортсмен — «сила есть, ума не надо», пани Зося — воплощенное кокетство, пан Владек — подкаблучник властной пани Терезы, сверхобаятельный пан Гималайский — человек искусства, безумный ловец человеческих душ, все превращающий в хэппенинг, в театральное действо...

До тех пор пока соблюдалась чистота жанра, пока создатели сериала не мудрствовали, не мечтали подверстать свое телевизионное зрелище к великой кинематографической традиции, все шло замечательно. Заметим: вне зависимости от уровня отдельных шуток и реприз.

Падение в пропасть началось тогда, когда за дело взялись люди с недюжин-

ными амбициями и претензиями на неуместное для телепрограммы кинематографическое качество. Конечно, Романа Виктюка следует посчитать случайным посетителем «Кабачка». Известный эстет и мастер изощренной театральной формы попытался превратить бесхитростный бурлеск в некую пластическую вибрацию, почти балет. Раньше пустоватые и одномерные герои тарахтели, подобно пулемету «Максим», у Виктюка они уныло держали паузу и загадочно улыбались. Раньше статичная камера фиксировала диалог героев на единственном среднепоясном плане, теперь же появились «восьмерки», плавные тревеллинги, игра света и тьмы... Такое напряжение формы, такой творческий поиск губительны для точно найденной «эстетики примитива».

«Большая перемена» — великая четырехсерийная лента Алексея Коренева — демонстрирует безграничные потенциальные возможности автора, который, будь на то разрешение телевизионного начальства, мог бы длить этот гимн повседневности сколь угодно долго. Заметим, что и в других своих телефильмах, сделанных в 70-е, Коренев словно бы предлагает конспект полноценного сериала. «Три дня в Москве», «По семейным обстоятельствам» — эти «копеечные», непритязательные ленты выдают исключительное жанровое чутье режиссера. Коренев, сознательно или нет, пренебрегает кинематографическим качеством, выпуская на экран почти необработанную стихию быта. И отсутствие режиссерского самоутверждения, стремления выстроить, «вылизать» каждый кадр оборачивается победой постановщика. Сегодня, четверть века спустя, фильмы Коренева приятно удивляют тем, что время, повседневная человеческая жизнь не скорректированы в них в соответствии с законами больших чисел.

Впрочем, и теперь, в нашу многотрудную историческую эпоху оказался возможным полноценный, выдающийся отечественный телесериал. «33 квадратных метра. Дачные истории» радовали меня не меньше, чем «Альф» или «Грейс». Василий Антонов, автор сценария, режиссер-постановщик, вдохновитель актеров «О.С.П.-студии», блестяще выполнил и даже перевыполнил все жанровые требования.

«Дачные истории» — точно по Розанову, который советовал оставить бессмысленные полеты во сне и наяву и пить чай с вареньем. 1998 год, лето, семья на подмосковной даче. Видеоизображение, синхронный звук, фронтальные съемки, непритязательный монтаж, бесконечные разговоры ни о чем. Почему же от этого безумного в своей полной никчемности зрелища невозможно оторваться? Все потому же: повседневность — это та территория, где наше подсознание доверчиво отзывается на точное слово, на всякую подлинную деталь. Здесь мы как до́ма, здесь никто не напоминает про чужие подвиги, про священный долг, про взятки чиновников-небожителей, визит президента и выдачу резидента, никто не смущает загадочным словом «транш».

Бабка Клара Захаровна, вечно недовольная своим зятем, — электорат КПРФ; дед — ироничный скептик; папа, он же зять, он же Сергей Геннадиевич — упертый, простоватый добрый молодец, третирующий «бегемотоподобного слонопотама» — Сынульку; Сынулька — неопределенного возраста (от десяти до восемнадцати), притворяющийся дурачком, затюканный папашей конформист; наконец, мать, она же Татьяна Юрьевна, Таня, неумело маневрирующая между Кларой Захаровной и Сережей и, кажется, смертельно боящаяся обоих.

Этот сериал — откровенная травестия, подобная «Воздушному цирку Монти Пайтона», где шесть взрослых мужиков с упоением изображали старух, девушек, девочек, мальчиков, животных и даже неодушевленные предметы. Бабку Клару Захаровну виртуозно играет мужчина, подростка Сынульку — дородный тридцатилетний детина. Такое положение дел не вызывает внутреннего протеста. Более того, на это обстоятельство вовсе не обращаешь внимания. Вспомним, телесность в сериале проблематична, речь — его плоть и кровь. Изображение дезавуируется, мы «видим ушами».

И что же отдается в ушах? Речевая стихия! Впервые на отечественном экране — подлинная речевая среда второй половины 90-х. Здесь в изобилии представлена так называемая арготическая фразеология, основная ценностная ориентация которой — карнавализация быта. «Это шутовство, комикование, зубоскальство. Осмеянию подвергаются и бытовые моменты, и отдельные аспекты

общественной жизни»[3]. Периферийные формы «общего арго» — штампы, клише, крылатые выражения — перемешаны в речи теледачников с литературными аллюзиями и варварским словообразованием.

«Броненосец Нахимов!»

«Не уходите, без вас так хорошо!»

«Не мни стакан!» (Тому, кто не решается выпить.)

«Сидим на обочине жизни...» — «Вот дед! Так и сыплет Бальзако́м!»

«Вся страна куда-то котится, а наша семья впереди всех!»

«Арго отражает культуру, причем не застывшую культуру, а культуру в ее динамическом развитии»[4]. «Фразеологические сочетания чаще всего описывают не абстрактные понятия, а... коллективно присвоенные представления о «невидимых вещах», идеях и ценностях времени и культуры... Фразеологическое сочетание можно рассматривать как след ушедшей или «спрятавшей» свои корни в коллективное бессознательное культурной практики»[5].

К сожалению, по большей части речь персонажей отечественного экрана уныла, безлика, антихудожественна. Путешествую по телеканалам, с «Дачных историй» — на неведомый мне детектив, где один хороший актер убеждает другого хорошего актера: «В то, что Шульгин не знает о намерениях Хадсона относительно Ведерникова, в это можно поверить!» А как поверить персонажу, который несет подобную околесицу?!

Между прочим, Василий Антонов прекратил сотрудничество с любимыми исполнителями. На ТВ-6 появился новый сериал — «И снова 33 квадратных метра». Новые сценаристы, новый постановщик, прежние актеры, прежняя дача. Да вот беда, не смешно! Неинтересно. Банально. В чем же дело? Новые авторы повторили старую ошибку, погубившую «Кабачок». Им показалась недостаточно убедительной та «примитивная» форма, которую культивировал Антонов. Бьюсь об заклад, новые авторы мечтают о большом кинематографе, об изощренных сюжетах, динамичном монтаже, «летучей» камере, изысканной пластике изображения. Появились ненужные крупные планы, восьмерки, а главное, неуместные в повседневности «интересный сюжет» и натужный драматизм — то, чего не выдерживает видеоэстетика телевизионного глянца. Теперь актеры с усилием «играют», пучат глаза, со значением заглядывают в камеру. Куда подевались свободная русская речь и непринужденная болтовня за вечерним чаем, где подлянки-подначки перемежались сценами комического примирения и всепрощения?!

5

За рамками этой статьи остались недавно приобретенные российскими телеканалами свежие, коммерчески успешные сериалы «Элли Макбил» и «Друзья». Их принципиальным отличием от всего вышеперечисленного является то, что это сравнительно крупнобюджетные постановки. В них есть размах и безусловное кинематографическое качество, хотя при этом сохраняются многие параметры исходной модели.

Кроме того, безусловного внимания заслуживает пластилиновое безумие «Звездный бой насмерть», которое транслируется каналом MTV и в котором не так давно Махатма Ганди в клочья разорвал Чингисхана, Мадонна изувечила Майкла Джексона (или все же наоборот?), Хиллари Клинтон — Монику Левински, а Граучо Маркс, к моему великому удовольствию, безжалостно расправился с Джоном Уэйном.

Скоро, совсем скоро померяются силами Арнольд Шварценеггер и Сильвестр Сталлоне, после чего у меня не будет никакого морального права промолчать, оставив перечисленную продукцию без пристрастного анализа, исполненного любви и ненависти в не меньшей степени, нежели эти субъективные заметки на полях телевизионной программы.

---

[3] «Фразеология в контексте культуры». М., 1999, с. 110.

[4] Там же, с. 108.

[5] Там же, с. 129.

ШТУДИИ

ОЛЕГ АРОНСОН

Кант и кино

ФРАГМЕНТ 2: ВОЗВЫШЕННОЕ

Что такое кинематографическое возвышенное? Вопрос представляется крайне важным, поскольку ответ на него во многом определяет место кино в сегодняшнем мире, в том мире, который, как нам порой кажется, чувства прекрасного и возвышенного покидают. Какова роль кинематографической технологии в формировании возвышенного сегодня? В чем важность понятия «возвышенное» для понимания кино? Эти вопросы — из того же ряда, все они — о кинематографическом возвышенном. Не о том чувстве возвышенного, которое мы ощущаем при просмотре того или иного фильма, но о ином возвышенном, произведенном самой кинематографической технологией.

Обратимся к разделу кантовской «Критики способности суждения», посвященному аналитике возвышенного, который будет для нас путеводным.

Кант не долго задерживается на общности прекрасного и возвышенного (и то и другое «притязает только на чувство удовольствия, а не на познание предмета»). Его интересуют различия: «Прекрасное в природе относится к форме предмета, которая состоит в ограничении; напротив, возвышенное может быть обнаружено в бесформенном предмете, поскольку в нем или в связи с ним представляется безграничность, к которой тем не менее примысливается ее тотальность» (23). Связь прекрасного с формой, а возвышенного с отсутствием таковой в силу безграничности предмета, вызывающего это чувство, позволяет Канту сделать вывод о том, что прекрасное связано с качественными характеристиками предмета, а возвышенное с количественными. Отсюда и разные типы удовольствия: прекрасное привлекает посредством формы, возвышенное же доставляет удовольствие, не будучи привлекательным (опосредованно). Это то, что Кант называет «негативным удовольствием».

Если чувство прекрасного в самой своей форме несет идею целесообразности (и этим словно предназначено для нашей способности суждения), то чувство возвышенного моментально (его скорость должна превышать скорость рефлексии) и нецелесообразно. Или, говоря иначе, с возвышенным мы сталкиваемся тогда, когда ощущаем пределы собственного воображения, когда находимся на границе представления, за которой нет ни одного образа, ни одной, говоря словами Канта, «чувственной формы».

Когда Кант пишет о возвышенном как о столкновении с бесформенным, как о неосмысляемом, как о несоразмерном нашему воображению и, наконец, о том, что возвышенное не есть какой-либо предмет, а есть способ изображения, то везде речь идет о непредставимом. Действительно, если мы имеем дело с образами, то всегда это образы *чего-то*, то есть представления, базирующиеся на принципе соответствия образа изображаемому предмету. Возвышенное негативно в том смысле, что оно находится вне этой системы образов. По Канту, воображение в этой ситуации дезориентировано, его эстетическая составляю-

---

«Фрагмент 1: искусство» см.: «Искусство кино», 2000, № 2.

щая не может найти соответствие составляющей разума, что, с одной стороны, приводит к неудовольствию, но с другой — к удовольствию («негативному»), ибо возвышенное открывает в нас стремление к идее разума, служащей для нас законом (это и есть та самая «примысливаемая» к возвышенному «тотальность»).

Как мы видим, Кант вводит примат формы. Для него «грандиозное в природе в качестве предмета чувств мало по сравнению с идеями разума» (27). Таким образом, если прекрасное имеет отношение к чувственной целесообразности, на которую указывает форма (сделанность, произведенность), то возвышенное — к сверхчувственной. (Отвлекаясь от основной темы, надо сказать, что для Канта такой сверхчувственной целесообразностью является моральный закон, и именно он проявляет себя в тот миг, когда мы захвачены чувством возвышенного.)

Особенность кантовского возвышенного выражается в его количественном характере. Сам Кант, ощущая эту ограниченность, вводит два типа возвышенного. Математически возвышенное — то, что «велико вне всякого сравнения». Именно этот тип возвышенного доминирует и во многих рассуждениях на эту тему сегодня. С помощью кантовского понятия «математически возвышенное» наш разум имеет возможность справиться с идеей бесконечности, с идеей абсолютной величины, с идеей Абсолюта. Сложнее обстоит дело с динамически возвышенным. Кант определяет его как «душевные движения, связанные с суждением о предмете» (24), как то, что имеет отношение к способности желания (в отличие от способности познания посредством воображения, характерной для математически возвышенного). Однако несмотря на многие попытки Канта как-то прояснить интуицию «динамической настроенности воображения», явно ощущается его склонность к количественной интерпретации возвышенного. В частности, приводя страх как пример динамически возвышенного, он избегает психологизма и эмпиризма (характерного для Бёрка), говоря, что это «мысль о тщетности сопротивления». То есть нечто (например, природа) возвышенно не потому, что вызывает страх, а потому, что «возвышает душу» до невозможного соответствия, которое проявляет себя в сопротивлении непомерному, непредставимому, жуткому (28). При этом несмотря на все указания, где искать динамически возвышенное, несмотря на примеры со страхом, радостью, природой и войной, несмотря на прекрасные пассажи об аффектах (моментальных и нерефлексивных способностях души «подняться над рядом препятствий чувственности»), понимаемых им как противоположность страстей, несмотря на все это, динамически возвышенное словно не может найти свое место в системе рассуждений Канта. Он указывает на эту туманную область, но используемые им понятия не в состоянии совладать с той скоростью, движением, желанием, которые являются иными, нежели те, что даны нам в представлении (познании), и которые произведены самим непредставимым.

И здесь самый момент обратиться к кино. В кинематографе мы очень часто имеем дело с математически возвышенным. Наиболее простые примеры — фильмы-катастрофы, фильмы о войне, мелодрамы, где нам дают образы невероятных, ни с чем не соизмеримых бедствий, страданий, человеческих чувств. Сюда же можно отнести и многие фантастические ленты, и современные блокбастеры, где грандиозность зрелища сама по себе создает величественный эффект. Роль кино, конечно же, здесь очень велика, но все-таки затруднительно говорить именно о специфически кинематографическом возвышенном во всех перечисленных примерах, поскольку мы можем найти подобные эффекты и в литературе, и в живописи, и в театре, и в цирке. Желая найти то возвышенное, которое производится самим кинематографом, мы должны обратить внимание именно на динамически возвышенное, на сферу аффектов, притягивающую нас к кино (вне зависимости от того, хорошее оно или плохое, считаем мы его искусством или нет, понимаем или не понимаем фильм) и находящуюся за пределами той образности, что постоянно поставляет нам теперь не только образы вещей, но и образы возвышенного, освоенные иными искусствами. К тому же образ искусства сам становится мощным образом возвышенного уже для самого кинематографа. Характерным примером являются фильмы Тарковского. Цвет, возникающий в финале «Андрея Рублева», когда остается только изображение икон, Брейгель в «Солярисе», многочисленные знаки искусства в «Зеркале», Леонардо да Винчи и Бах в «Жертвоприношении» — все это знак за зна-

ком, капля за каплей выжимает возвышенное словно из самой кинопленки. Эти фильмы соприкасаются с возвышенным постольку, поскольку оно уже было в произведении искусства, а пленка это зафиксировала. Тарковский не тот режиссер, который пытается обнаружить возвышенное в самой материи фильма, он использует возвышенное, данное ему в качестве предмета, он повторяет то, что было «неповторимо», а в самой этой неповторимости произведения искусства было нечто участвующее в возвышенном. Удивительно, но этот повтор действен. Само чувство возвышенного оказывается репродуцируемо. Тарковский, сам того не желая, используя прекрасное в качестве возвышенного, используя возвышенное в качестве возвышенного, делает важный шаг по направлению к кинематографической образности с ее совершенно иным возвышенным. Если анализировать, какие произведения литературы, живописи, музыки становятся знаками возвышенного у Тарковского, то можно заметить, что все это — достаточно ограниченный набор предпочтений советского интеллигента-гуманитария. Это вовсе не характеристика «культурного багажа» Тарковского, а характеристика кинематографического использования этих знаков искусства, подспудное знание Тарковским того, что должно «читаться» в его фильме, его обращенность к массовому (пусть эта масса и очень мала) зрителю, столь важная для формирования кинематографического восприятия. Таким образом, помимо того «возвышенно-прекрасного», на которое мы указали, в фильмах Тарковского неявно присутствует и иное возвышенное. Условно назовем его *возвышенным повтора*. Тарковский не только повторяет искусство, указывая косвенно и на сам фильм как искусство, но он повторяет то и только то искусство, которое опознается, то есть повторяется еще раз в коллективном узнавании, в воспоминании. И речь здесь идет уже не о субъективном переживании фильма, но об аффекте совместного бытия, который производится не самим искусством, не его образами, но ощущением себя в сообществе потребителей именно данной образности. И в этом Тарковский несомненный кинематографист. Он не только возвышающе использует искусство прошлого, но — и это самое главное — использует его, делая повторяемым и даже в чем-то обиходным. Он дает возможность иметь дело с бесконечным, указывая на его присутствие в обыденности наших воспоминаний, где образы еще не стали представлениями, где нужен повтор, механический повтор, высвобождающий слабые аффекты общности. Возможно, когда мы пытаемся обнаружить динамически возвышенное, то в выявлении аффектов общности оказываемся максимально близки к цели. И позволяет делать это именно кинематограф.

Особенно показательно сравнение Тарковского с Сокуровым. Для последнего не существует зрительской общности. Он стремится дать возвышенное прямо, в обход той кинематографической технологии, с которой как режиссер имеет дело. Фильмы Сокурова о Тарковском или о Солженицыне являются своеобразным прикосновением к святости. Математически возвышенное Сокурова не имеет никакого динамизма, никакого движения, никакого аффекта, кроме одного — ничтожность «я» в сравнении с величием персонажа. Ноготь, ресница, каждый волосок Солженицына, каждая его запятая (так работает сокуровский крупный план) больше, чем любое слово любого «я», больше всех нас вместе взятых: перед ликом святого все вокруг должно умолкнуть. Перед величием морального закона все вокруг должно замереть («Мать и сын»). Такое не снилось даже Канту. В понятии «динамически возвышенное» он как будто предчувствовал сферу иной образности, каковую мы сегодня находим в кинематографе или в искусстве авангарда. Сокуров же совершает своеобразный регрессивный жест: он оставляет за возвышенным только представление (величия), только образ-икону, единственный образ. Его возвышенное слишком предметно, слишком натурально, а кинематограф (как бы с ним ни боролся Сокуров на его же территории) еще больше подчеркивает эту натуральность, которая порой граничит с непристойностью, — кинематограф слишком материалистичен для создания агиографий, всегда отсылающих к идеальному образу.

Кинематографическое возвышенное вынуждено быть опосредованным не только в силу отсутствия формы (образа), но еще и потому, что закон, который открывается нам в общности-с-другим, является слишком частным, избегает кантовской тотальности. Повтор — одна из (может быть, одна из главных) функ-

ций этого опосредования. Кинематограф, будучи технологией повтора, в себе самом несет нечто возвышенное. И именно это возвышенное открывает динамизм отношений между объектами, движение, не закрепленное ни в каком конкретном образе, пространство, в котором действуют анонимные силы — желания и аффекты. Эти желания и аффекты уже не являются психологическими и не принадлежат никакому конкретному «я», они лишены внутреннего содержания. Это уже не «душевные движения», как писал Кант, но отношения между образами, которые не могут быть разрешены ни в каком синтезе воображения. Здесь разрушены операции сравнения, аналогии, сходства. Вспомним, что возвышенное — это то, что «велико вне всякого сравнения», но при этом мы должны исключить и понятие «величие», «величина». Динамически возвышенное имеет дело не с грандиозным, а с несинтезируемым, с приостановкой образа, открывающей место аффекту и желанию, нам не принадлежащим. Это место общности, поскольку и этот аффект, и это желание фиксируются тем, что они являются общими. Когда нам явлен повтор в чистом виде (таково в своей основе массовое кино), мы (в качестве субъекта восприятия) испытываем возвышенное — общность с другим, абсолютную переводимость и разделяемость чувства (желания и аффекта).

Кинематографическое возвышенное — искусство повтора. При этом мало одного лишь знания, что повтор необходим, это такое умение повторить, которое не описывается знанием, умение найти иную технику повтора. Гас Ван Сэнт, когда покадрово воспроизводит хичкоковский «Психоз», несомненно, на пути к кинематографическому возвышенному, но он перепоручает свое умение знанию Хичкока, что делает его фильм интересным опытом, своеобразным экспериментом на самом себе, обнажающим всю недостаточность такого повтора. Иллюзия Гаса Ван Сэнта состоит в том, что повтор он располагает в вещах (в кадре, монтаже, ракурсе). Кинематографический повтор же — это прежде всего «удвоение» мира, причем такое, что мир кинематографических образов не сопрягается с образами реального мира. Это значит, что реальность кинематографических образов оказывается не менее реальностью, чем та, которая для нас есть привычный (жизненный) мир. Речь идет вовсе не о фиксации реальности, когда создается нечто похожее на «настоящий мир», а именно об «удвоении» мира, которое становится возможным именно в силу общего желания иметь этот «второй» мир в качестве еще одной реальности. Такое «удвоение» открывает «другого» в общности аффекта, и здесь мы обнаруживаем нечто, что называем по-прежнему — возвышенным. Возвышенное фильмов Хичкока располагается в таком умении обнаруживать «другого» (общность в страхе или в удовольствии), которое не описывается только знанием его приемов. Точно так же и крупные планы в фильмах Бергмана не есть просто еще один вариант крупного плана, свет у Дрейера не есть только прием, изобразительный аскетизм и антипсихологизм Брессона не есть то, что можно повторить, сделав так же (или похоже). Все эти примеры технологии возвышенного (это мы и называем кантовским словом «умение») в кино объединяет то, что в каждом из них обнаруживает себя аффект несовместности мира реального и кинематографически воспроизведенного.

И этот аффект этический. В отличие от этики Сокурова, которая всегда предшествует изображению и насильственно формирует его, внушает себя зрителю, этот этический аффект — открытие «другого», *со*чувствующего, *со*переживающего, находящегося с твоим «я» в сообществе, формируемом через общность страха, радости, удовольствия.

Этический аффект кинематографического возвышенного можно описать в современных терминах как «потерю субъективности», утрату «я» перед лицом «другого». И утрата эта оказывается не столь уж драматичной, она имеет позитивный характер. В частности, открывается область возвышенного, ранее недоступная, способность обнаружить которую и составляет, может быть, главное умение режиссера. Главное, но недостаточное. Чтобы говорить о фильме как искусстве, помимо «сделанности» произведения, которая в кино оказывается более природной, чем технологической (об этом речь шла в предыдущей статье), помимо «умения», которое уже не столько ремесло в привычном смысле, сколько способность обнаруживать и следовать кинематографическому возвышенному, недостает еще и «свободы». Кинематографической свободы, формальные критерии которой мы еще попытаемся выявить.

Визуальный век
1930-е

фотоселекция **Евгения Березнера** текст **Владимира Левашова**

18 мая 1929 года в Штутгарте открылась выставка Film und Foto. Она демонстрировала работы пионеров новой фотографии, современного фототворчества из Германии, Голландии, России, США, Франции, Швейцарии и других стран, самые разные области прикладного применения медиума, а также соединила стационарную экспозицию с киноскринингом. Проект утверждал фотографию как сердцевидный элемент западной техноцивилизации, он подводил итог эволюции в 20-е годы, обозначая собой незаметную, но решительную смену эпох. Время «бури и натиска», полигонного экспериментирования, использования фотографии в качестве проектного инструмента сменялось ее прагматическим функционированием во всех областях жизни массового общества. Фотография из новинки, из авангардного проекта стала общеупотребительным языком, многогранно и пластично изменяющимся в резонанс с пульсациями общественного организма. В 30-е она становится визуальной поверхностью событий, кожей времени.

А то время в высшей степени богато событиями, правда, их формы оказываются непохожими на ожидаемые. Соединенные Штаты входят в Великую депрессию, Германия от потрясений Веймарской республики рушится в нацистскую диктатуру, Россия втягивается в штопор сталинского террора, а более благополучное развитие демократий в Великобритании и Франции лишь оттеняет осложнение болезни, в которую заводит человечество «машинный век». 1939 год, предваренный гражданской войной в Испании, погружает мировое сообщество в расширенный рецидив вселенской бойни, рисуя потомкам 30-е в трагических закатных красках.

1939-й до срока сворачивает историю первой половины столетия временем непререкаемого господства и беспощадной борьбы идеологий. Лишь позже, в послевоенное время, в глубоко травмированном общественном сознании сможет зародиться идея критики не просто одной идеологии при помощи другой, но критики идеологии в целом (возникнет и система попыток выйти за пределы ее порочного круга). Пока же, от 20-х к 30-м, стремительно развивается противоречивый двойной процесс. С одной стороны, новая цивилизация вступает в период зрелости и внутреннего богатства, с другой — происходит ускоренный рост автономии идеологических структур, стремящихся подчинить себе весь человеческий и природный мир. И если еще в 20-е производство могло быть идеологией, то теперь сама идеология стала рассматривать производительность (в виде производства и антипроизводства-уничтожения) как меру собственного величия.

Неизбежно огрубляя, все-таки можно сказать, что если главная функция фотографии в 20-е годы — проект и документация (визуальное производство), то в 30-е — это пропаганда и информация. Вся основная тематика десятилетия глубоко социальна. Фотография флуктуирует между тоталитарно-иконным образом и репортажным арго, между индивидуализмом и типизацией. Причем тот или иной вариант фотоязыка не выглядит строго привязанным к стране, режиму или конкретному мировоззрению. Так идеологически нейтральный архив человеческих типов, на протяжении долгих лет создававшийся немцем Августом Зандером, находит логическое продолжение и в националистически ориентированных проектах Эрны Лендвай-Дирксен («Лицо германского народа», «Наши германские дети», 1932), и в монументально имперсональном цикле «Типы дней труда» (1931) Хельмара Лерски, немецкого еврея, симпатизировавшего коммунистам. А новосоветский «иконный» фотостиль хотя и делает невозможными «субъективные» родченковские ракурсы, совершенно не исключает того, что сам Родченко, несмотря на репрессии, продолжает активную деятельность в форме, соответствующей жестким идеологическим требованиям. Более

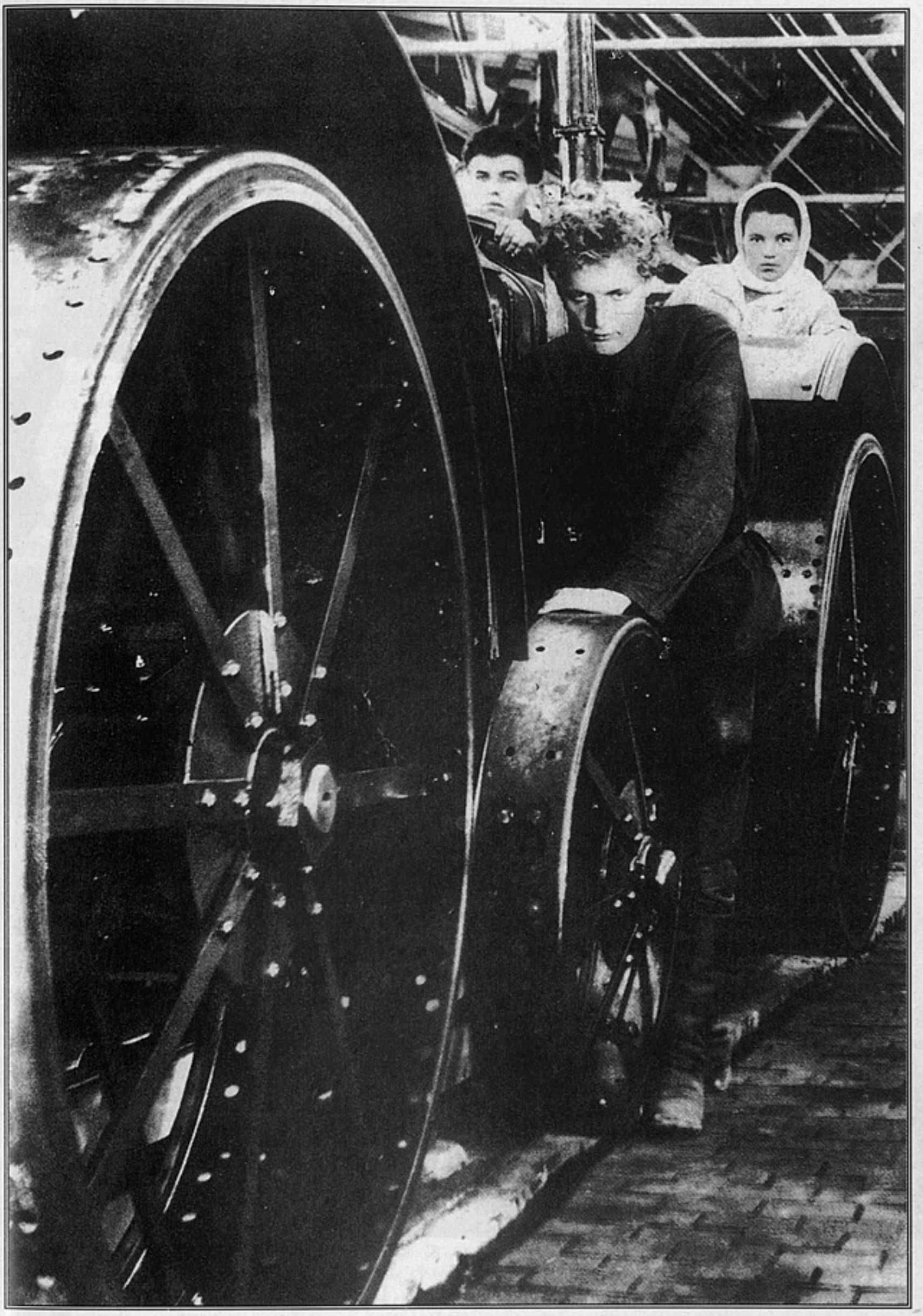
того, такая жестко типизированная форма оказывается приемлемой не только для него, но и для американцев — как для ветерана социальной фотографии Льюиса Хайна (создавшего цикл, посвященный строительству Эмпайр стейт билдинг, «Люди за работой», 1932), так и для новой звезды фотожурналистики Маргарет Бурк-Уайт.

Модернизм баухаузовского типа повсеместно переживает трансформацию. Великий американец Уолкер Эванс, работавший в 20-е годы в Париже в конструктивистской манере, меняет ее в 30-е, вернувшись на родину, на точную и богатую нарративность (фотографии, сделанные по заказу Farmers Security Administration). И даже Ласло Мохой-Надь, эмигрирующий в Великобританию, оказывается повествователем столь же талантливым, как в недавнем прошлом конструктивистом. Повествовательный принцип, уподобляющий фотографию живому разговорному языку, становится внутренней природой репортажа, который переживает особенно явный расцвет в демократическом Париже. «Новое видение», покорившее многие страны, встретило здесь не столь энтузиастический прием. С одной стороны, были сильны традиции пикториализма, с другой — проявилась национальная склонность к более гибкому типу съемки, сопряженному со способностью реагировать на спонтанно возникающее и тут же растворяющееся в живой среде «неповторимое мгновение». Это мгновение-событие, в котором многозначительно встречались случайности, не могло не быть странным и оттого так ценилось сюрреализмом. И если для нас с сюрреализмом в Париже 30-х ассоциируется прежде всего творчество Ман Рея, то для современников такая же ассоциация возникала в связи с репортажной фотографией, в частности, с модельной для документалистики деятельностью Андре Кертеша. В отличие от имперсонального советского или германского стиля, французская манера подразумевала глубокую вовлеченность в события. Именно вовлеченность, а не укрупнение и формальная чистота, теперь впрямую связана с достоверностью как базовым фотографическим качеством.

Анри Картье-Брессон, посланный в 1937 году газетой Ce Soir на съемку коронации Георга VI, отказывается от имевшейся у него возможности снять событие вблизи, предпочитая далекую от развертывающегося торжества позицию рядового зрителя. Это в начале века фигура передового фотографа представала в образе любителя, строго отделявшего подлинное искусство фотографии от профессионального студийного ремесла. Это в 20-е она ассоциировалась с типом художника-авангардиста, автономного творца, обновляющего кровь социальной жизни. В 30-е фотограф — прежде всего профессионал, работающий с определенной точки зрения и ради широкой публики. Он служит при каком-нибудь агентстве, пресс-издании, работает на заказ или хотя бы предлагает массмедиа снимки из своих заблаговременно формируемых архивов. Он погружен в разветвленную структуру и лишь через деятельность внутри нее, поднявшись над средним профессиональным уровнем, получает возможность быть еще и автором. Фотография более не ревнует к искусству. Вместе со всесторонним общественным ангажементом она обретает и зрелое самосознание, в свете которого личное творчество и социальная миссия вступают в прочный союз.

Герберт Байер *(Германия).*
Одиночество большого города.
1932

Эдвард Стейхен *(США).*
Марлен Дитрих.
1935



Маргарет Бурк-Уайт *(США).*
Тракторный завод. Сталинград.
1931

Доротея Ланг *(США).*
Переселенцы. Калифорния.
1939

лексИКа
1930-е

Гламур. Гламур *(от англ. glamour)* — слово, которое начинает входить в российский обиход. По краткому Оксфордскому толковому словарю glamour — колдовское очарование, обманчивая и приманчивая красота, обаяние или модернее — «магическое очарование, иллюзорная и соблазнительная красота, шарм». Эстетическим понятием, подобно «прекрасному», гламур не стал, и в словарях, в отличие от терминологически закрепившегося кича, не значится.

Если даже счесть, что Нефертити или Мона Лиза воплощают гламур в полном объеме, то на самом деле как понятие гламур занял заметное место в культуре лишь XX века, в особенности с приходом кино, а точнее, с рождением Голливуда, «фабрики грез», сумевшей придать своим секс-символам общемировой статус.

В бурные годы после первой мировой войны (roaring twenties), когда традиционный образ жизни, а с ним и традиционная мораль дали течь, когда жизнь казалась подаренной, а конъюнктура могла принести внезапное богатство всякого рода спекулянтам (шиберы в Германии, бутлегеры в США), когда удовольствие стало modus vivendi («эпоха джаза», «эпоха чарльстона»), когда семейные узы всячески ослабли, а женщина эмансипировалась, когда кино, со своей стороны, вышло из гетто плебейства, а Голливуд стал всемирным поставщиком «образа жизни», его суперзвезды обрели гламур, а гламур обрел в их лице свое воплощение.

Можно упомянуть Асту Нильсен в «Безрадостном переулке» Георга Вильгельма Пабста — любовницу шибера в идолоподобных украшениях, тем более что она играла vis--vis Греты Гарбо — бедной интеллигентной барышни — и Марлен Дитрих (в общих сценах). Стоит вспомнить эмансипе и законодательницу моды Глорию Свенсон в ролях «новых женщин». Но на самом деле гламур был конституирован в экранных образах двух звезд, ставших общепризнанными секс-символами, эталонами женской красоты, — Греты Гарбо и Марлен Дитрих.

История их появления на голливудском экране имеет нечто общее, и это общее существенно для артикуляции гламура, связанного прежде всего с их именами.

Обе актрисы начинали в Европе (ГГ — в Швеции, МД — в Германии). Обе вовсе не сразу нашли свое амплуа и обрели достойное место на экране. Обе были открыты, а потом смоделированы, созданы своими режиссерами (ГГ — Морицем Стиллером, МД — Джозефом фон Штернбергом). Тогда об обеих парах говорили, как о Пигмалионе и Галатее или о Свенгали и Трильби. Сейчас сказали бы прозаичнее: Стиллер и фон Штернберг угадали потребности времени и выступили по отношению к своим протагонисткам не только как режиссеры, но и как прозорливые имиджмейкеры, сделав из наличного материала женщин всеобщей мечты. И ГГ, и МД были «импортированы» своими создателями в Голливуд, где, пройдя соответствующую шлифовку, очень скоро (ГГ) или несколько спустя (МД) оставили Свенгали позади, достигнув статуса суперзвезд, соперничающих между собой. Некая искусственность созданного так имиджа удостоверена МД в ее мемуарах, а главным содержанием его как раз и стал гламур, который еще на целое десятилетие утвердится в качестве эталона. Магия красоты, ее соблазн и обманность изначально входили в его состав.

Гламур секс-символов, подобных ГГ и МД, с одной стороны, отделял их, делал недосягаемыми для зрителя и таинственными, с другой — выражал слом эпох, случившийся с наступлением некалендарного, настоящего XX века и обозначенный рубежом войны.

Образ женщины — жены и матери — по преимуществу уходил на периферию, светлый образ женщины-девочки, «возлюбленной Америки» (Мэри Пикфорд), оставался позади. «Новая женщина» эмансипировалась от своих ролей в обществе, но была еще далека от претензий феминизма — она существовала в мужском, патриархальном мире. Ее социальный статус был блуждающим, от царского («Королева Христина» — ГГ, «Красная императрица», Екатерина, — МД), от почти мистического («Плоть и дьявол» — ГГ, «Дьявол женщина» — это МД) до просто сомнительного («Мата Хари» — ГГ, «Белокурая Венера» — МД). Ее гламур принадлежал не положению, не богатству, а ей самой, ее личности, ее тайне и двусмысленности. Она была сексапильна и андрогинна — не только МД ввела в моду мужской брючный костюм, но Свенгали — Лукино Висконти воспроизвел ее образ и ее гламур в мужском варианте Трильби — Хельмута Бергера (о чем пишет сама МД). Она была великолепна, но одинока, могла быть даже унижена, но никогда ее победительная красота не могла быть

испачкана. Даже в побежденности она оставалась победительницей — гламур защищал эту «беззаконную комету» в мире мужчин.

ГГ, которая ушла с экрана очень рано, и МД, которая оставалась одной из самых «долгоиграющих» звезд в кино и на эстраде, объединяло тем не менее одно — тайна. Ни та, ни другая никому не позволили увидеть разрушение своего гламура.

Красота и гламур стали защитной, эскапистской реакцией на потрясение устоев эпохи между двумя войнами — недаром Голливуд стал «фабрикой грез». Можно вспомнить широко разрекламированный образ жизни киномоголов и звезд, танцевальные «экстраваганцы» Басби Беркли в мюзиклах эпохи Великой депрессии, зеленый огонек «американской мечты» в романе Скотта Фитцджеральда или сказочный Катманду «Гражданина Кейна». Гламур секс-символов был квинтэссенцией этой иллюзорной «фабрики звезд». Если наследницы славы ГГ и МД — Рита Хейуорт, Ава Гарднер — утеряли их масштаб и их вызывающую двусмысленность, то и их гламур не зависел ни от социального статуса, ни от материального обеспечения — он был достоянием их женского очарования. Тема этой «женщины-сфинкса» будет отрефлексирована в фильме «Сансет бульвар» (1950) в образе экстравагантной звезды немого кино (Глория Свенсон).

После второй мировой войны с нарастанием студенческих движений и сменой ценностей недоступный «секс-символ» постепенно уступит место «соседской девчонке» (next-door girl).

Однако тяга к эскапистскому, иллюзорному гламуру не исчезнет. Постепенно она охватит другие, более широкие области масскультуры (см., например, эволюцию образа Мадонны), в существенной степени утратив, однако, свой протестный характер.

В русский язык гламур пришел накануне рубежа веков вместе с потоком прочей недопереваренной англоязычной терминологии. Но в русском языке гламур стал синонимом скорее роскоши, шик-блеска, нежели волшебного очарования, обманчивой и соблазнительной красоты.

Майя ***Туровская***

Вредитель. До революции понятие «вредительство» просто отсутствовало в русском языке, а слова «вредитель» и «вредительность» применялись к людям лишь метафорически и лишь в бытовых контекстах. Вредителями именовали животных (насекомых или грызунов), наносящих вред сельскому и лесному хозяйству (см. «Толковый словарь живого великорусского языка» В.Даля).

Инвектива человека-вредителя изобретена в середине 20-х. Бедственные последствия большевистской экономической политики заставляют срочно подыскивать «козла отпущения». Органы ГПУ подбрасывают партийным пропагандистам пробную легенду о злонамеренных саботажниках и диверсантах из числа связанных с Западом классово чуждых «спецов» (хозяйственников, инженеров, техников). Ярлык «вредитель» наклеивается на их высокие лбы и поначалу смотрится как хлесткая новоязная аллегория. Однако уже на Шахтинском процессе 1928 года «вредительство» обретает статус официального юридического термина. В 1933-м (в то же время, когда немецкие национал-социалисты устраивают поджог рейхстага и выдают его за коммунистическую диверсию) ЦИК СССР принимает «Постановление об ответственности за вредительство», а два года спустя новый «Толковый словарь русского языка» (под ред. Д.Н.Ушакова) констатирует и разъясняет следующее: «вредитель» в смысле насекомого и грызуна — не более чем «с.-х.» (то бишь «сельско-хозяйственное выражение»); «вредитель» в базисном и общеупотребительном значении — не что иное, как «контрреволюционер, наносящий советскому государству экономический и политический вред с целью подорвать его мощь и подготовить антисоветскую интервенцию».

Определение построено в соответствии с печально знаменитой 58-й статьей УК РСФСР (п. 7, 9, 14). Вместе с тем, как это ни прискорбно, оно фиксирует реальную инверсию народного языка и сознания, подготовленную выразительными изменениями господствующей идеологии.

В 1918—1923 годах пролетарская (большевистская) диктатура подводила своих реальных и выдуманных врагов под понятие «контрреволюция». Социально опасными признавались все категории людей, которые оказывали (или могли бы оказать) инерционное сопротивление стихии мирового революционного пожара, по воле обстоятельств начавшегося в России. В этом была суть решительно рекламировавшегося «революционного правосознания», противопоставленного обычной (помещичьей и буржуазной) «законности во имя порядка».

С конца гражданской войны репрессивная политическая идеология большевизма делается существенно иной. Самое фантастичное из марксистских ожиданий — утопия мировой пролетарской революции — мало-помалу теряет власть над умами. Ключевое положение в ряду политико-идеологических устремлений занимает и упрочение

России как первой в истории рабоче-крестьянской державы. В этом национал-коммунистическом контексте (реформистском и даже ренегатском по отношению к классическому марксизму) заново озвучиваются понятия «государство», «родина» и «порядок». Восстановление былой имперской целостности России, борьба с разрухой, хаосом, партизанщиной и технико-экономической отсталостью — в этом облике большевистская власть терпится и поддерживается народом. Немалая его часть (особенно «новобранцы индустриализации», ее военно-трудовые, кочевые, героико-аскетические полки) с доверием принимают агитационную гиперболу «осажденной рабоче-крестьянской крепости», со всех сторон подкапываемой международным империализмом. Но если так, то вполне правдоподобным (в высшей степени вероятным) делается и существование новой разновидности классового врага, очерченной понятием «вредитель», врага одновременно внутреннего и внешнего, здешнего и тамошнего (интернационального!), лицемерного соратника и тайного агента, с отчаянным коварством учиняющего повсюду, где возможно, хаос, разруху, террор и раздор. С санкции этого правдоподобия ГПУ и НКВД осуществляют еще не виданную (не известную во времена Ленина и Дзержинского) массовую фабрикацию мнимых, наспех инсценируемых уголовно-политических преступлений. Циничная ложь и вульгарное мифотворчество идут здесь, что называется, рука об руку.

Великая чистка 1937—1938 годов сопровождается настоящей манией вредительств. На нее работают все агитационные средства, начиная с газетного очерка, плаката, бичующей карикатуры, кончая кинопропагандой. Фильмы «Партийный билет», «Большая жизнь», «Ошибка инженера Кочина» штампуют характерологическое клише двурушника, саботажника и диверсанта. «Великий гражданин» (киноотклик на убийство Кирова) включает в себя хрестоматийную феноменологию уклонистско-вредительского сознания. Идеологически обязательная «встреча с вредителем» бдительно вплетается даже в сюжетную ткань комедий («Девушка с характером» и «Светлый путь»), доводит до наглядности, до мгновенной опознаваемости не только циничную холодность, коварство и подлость вредителя, но и его тлетворность. Мераб Мамардашвили однажды заметил: «Дивятся Лебедеву, который великолепно сыграл коня в товстоноговской «Истории лошади». Олег Жаков когда-то сделал большее, изображая «врагов народа», он умудрился сыграть вошь, спирохету, туберкулезную палочку».

В массовой пропаганде и массовом сознании 30-х годов инвектива вредителя как бы подминает под себя другие политико-идеологические обвинения. Ученый, заподозренный в «преклонении перед буржуазной наукой и техникой», — это «вредитель на научном фронте»; «уклонист» или «фракционер» — это «идеологические диверсанты». Уже задумывается парадоксальнейший, сюрреалистический ярлык, маркирующий предельную мерзость: врачи-вредители, то есть истязатели и убийцы, принадлежащие к профессии, основной заповедью которой является «не навреди». Он будет пущен в дело в декабре 1952 года. Обвинение во вредительстве, поначалу пристроенное к классово чуждым «спецам», становится тотальным. От него не могут уберечь ни титул, ни безвестность, ни богатство, ни бедность, ни образование, ни безграмотность. По статье 58 (п. 7, 9, 14) проходят и руководящие партийные кадры, и академики, и маршалы, и сотни тысяч самых простых тружеников. «Каждая отрасль, каждая фабрика и кустарная артель должна была искать у себя вредительство, и едва начинали искать — тут же находили...» — писал в «Архипелаге ГУЛАГ» Солженицын. Пристегнутые к 58-й статье драконовские указы 1939—1940 годов приравняли прогулы и опоздания к саботажу, выпуск некачественной продукции — к диверсии, а недобор трудодней — к «подрыву колхозного строя».

Преследование за вредительство стало ненасытной прорвой большевистской судебно-карательной системы. Оно обеспечило наибольшее число «арестов ни за что» и инициировало наибольшее число анонимных доносов (порою написанных в припадке самой искренней мнительности). Миф о вредителе делался тем внушительнее, чем больше лжевредителей увозили чекистские воронки. Сами эти лжевредители, уже угодив в места заключения, сплошь и рядом говорили о себе: «Я, конечно, не вредитель, но вредительство, конечно же, есть. То, что меня посадили, — несомненный акт вредительства, выгодный одним только классовым врагам социализма». Вера в существование и могущество вредителей (подобно вере в существование и могущество колдунов и ведьм) многократно заявляла о себе как установка, не поддающаяся опытному опровержению. И это в немалой степени объясняется тем, что миф о вредителях принадлежал к объективным предпосылкам формирования всей советской умственной культуры. Он обеспечивал сам тип нетрадиционной, неорганической коллективности, которому подчинились первые строители социализма, и сделался одним из аргументов в их рассуждениях «о времени и о себе». Он и сегодня еще довлеет многим умам как давняя душевная травма.

Эрих ***Соловьев***

Теорема Гёделя. Объективность науки, ее доказательность, ее непосредственная связь с самой истиной — таково было самоощущение ученого начала XX века. И не только ученого. Разум, логика, очевидность — вот то, что питало не только научные, но и философские, и гуманитарные теории. Этому способствовали крупные достижения в теоретической лингвистике, позитивистски ориентированной психологии и даже расцвет феноменологии «как строгой науки». Все это были потребности в формализации знания, потребности в общей теории. Среди них особенно выделяется попытка завершить построение здания математики. Она была предпринята в начале 10-х годов Уайтхедом и Расселом (Principia Mathematica), попытавшимися выявить логические основания математики, и развита Гильбертом в его работах по аксиоматике. В 1922 году Гильберт сформулировал основные проблемы, связанные с завершением этой работы. В своей «Теории доказательств» (Beweistheorie) он задался несколькими вопросами, которые, по его мнению, представляли первостепенное значение для математики как фундамента современной науки: какие методы доказательства можно счесть не вызывающими сомнений? Для любой ли поставленной задачи существует ее доказательное решение? Интересно, что Гильберт, сторонник строгой формализации, не вывел эти вопросы из каких-либо аксиом, но чисто интуитивно обозначил самые болевые точки современной математики. Несмотря на кризис в психологии, физике и других позитивных науках, ему и многим его сторонникам казалось, что математика — именно та сфера «чистой логики», которую можно, устранив эмпирическое содержание, сделать инструментом объективности. Надо заметить, что Гильберт не пытался доказать истинность математики, он на протяжении многих лет доказывал ее непротиворечивость. Это значит, что, опираясь на ясные аксиомы и правила, пользуясь математическими символами в их чистоте, то есть не наполняя их эмпирическим содержанием, за конечное число шагов можно прийти к любому высказыванию (теореме), истинному внутри данной системы.

Такова была квинтэссенция утопии научного описания мира. То, что это утопия, стало понятно только в 1931 году, когда молодой инженер-математик Курт Гёдель обнародовал свою знаменитую теорему о неполноте формально-логических систем. Он доказал, что если аксиоматическая теория непротиворечива, то она неполна. Неполнота означает существование в рамках этой теории таких высказываний (теорем), которые нельзя ни доказать, ни опровергнуть. Это означало в том числе и невозможность доказать непротиворечивость аксиоматической теории, исходя из нее самой, что перечеркивало всю программу развития математики по Гильберту.

Поначалу казалось, что эта теорема — внутреннее дело только математики, математической логики. Однако очень скоро выяснилось, что это касается практически любой теории, поскольку все они в большей или меньшей степени опирались на формально-логический аппарат. Вся сложившаяся система научного знания обрела какую-то неустойчивость, шаткость, частность. Стало понятно, что недоказуемые утверждения не суть нечто исключительное, чем можно пренебречь, а скорее даже наоборот — правило. Дело и не в том, какие избирать аксиомы. Проблема оказалась более глобальной и, надо признать, до сегодня, несмотря на развитие интуиционистской математики, нестандартного анализа и т. п., плохо разрешаемой. Сам способ организации нашего знания ориентирован на число, на количественные соотношения и соответствия par excellence. Число в данном случае имеет как вполне конкретный арифметический смысл, так и некий метафорический. Последний сконцентрирован в понятии «здравого смысла», которое является руководящим для жизненной позиции современного человека (от обывателя до большинства из тех, кого мы называем интеллектуалами и даже порой гениями). «Здравый смысл» есть всегда (неявно) экономически потребимый продукт, приносящий просчитываемый результат, ориентированный на достижение определенной цели.

Наша логика арифметична, и в этом ее проблема. Это не значит, что каждый логический вывод мы можем просчитать. Вовсе нет. Это значит, что когда высказывания хороши и убедительны, но, к несчастью, в рамках общей теории противоречат друг другу, то мы не отказываемся от них. Смысл высказываний держит нас, а логика кажется нам всего лишь инструментом, который не всегда хорош, который можно подремонтировать, заменив несколько одних очевидностей (аксиом) другими. «Здоровье» «здравого смысла» именно в том, что смысл в нем заранее ценен, а потому не зависит от логики.

Конечно, мы не можем напрямую связывать математические открытия с философскими проблемами, затрагивающими основания мышления. Это так. Но несомненно и другое: всякий, изучавший высшую математику, узнав о результатах, полученных Гёделем, испытывает нечто сходное с головокружением, когда мир, который казался таким надежным, вдруг распадается, почва уходит из-под ног, цели становятся туманными («Очень жаль», — сдержанно сказал Гильберт, ознакомившись с доказательст-

вом). Именно это чувство и заставляет говорить об особом мировоззренческом характере этой теоремы, который, возможно, не осознал сам Гёдель. Ведь была доказана не просто невозможность окончательной формализации общей теории, но под вопрос был поставлен сам принцип формализации, на котором базировались все области человеческого знания.

Далекие от математической строгости дискуссии в гуманитарных дисциплинах, попытки понимания друг друга то и дело сталкиваются с тем, что кто-либо произносит «надо договориться о понятиях», то есть ввести формализацию, благодаря которой якобы можно что-либо доказать. Но это лишь иллюзия. Другая иллюзия заключается в том, что вообще доказывать что-либо бессмысленно, ибо «каждый может иметь свое мнение». Во многом благодаря теореме Гёделя, открывшей путь интуиционизму в науке, сегодня возможно гуманитарные области осмыслить как науки. Развитие интуиционизма (Брауэр, Вейль — в математике, Бергсон, Делёз — в философии) как иной мыслительной практики позволяет задаться вопросом, например, о мышлении посредством искусства. Ведь интуиция есть не нечто пока еще не доказанное, а способ работы с недоказуемым, способ, когда сама логика перестает быть инструментом и становится смыслом. Аксиомы могут не проясняться, суждения лишаются наглядности и очевидности (перестают быть мнением), «здравый смысл» теряет свои права, а вместе с ним и та псевдонаучность, неявным основанием которой он является.

Олег ***Аронсон***

Потлач. В «Надписях на стене» Наосиге самурай клана Набесима говорит: «Знатен человек или низок по происхождению, но если он хотя бы раз не поставил на карту свою жизнь, у него есть повод устыдиться». Честь требует того, что Жорж Батай, анализируя гегелевскую диалектику господина и раба, определил как mettre en jeu — «выставить на кон свою собственную жизнь, всю целиком». Операция господства состоит в том, чтобы не цепляться за жизнь, чтобы показать себя не связанным ни с каким наличным бытием. Серьезность гибели, страдания, уничтожения символизирует рабство мысли. Быть свободным — значит поддержать дело смерти и разрушения.

Потлач — практика господства, экономика чрезмерных трат, которая была описана в книге Марселя Мосса «Эссе о даре». С этнографической точки зрения потлач представляет собой архаическую технику обмена богатств, вещей, знаков дружбы, военных услуг, обрядов, актов мести, пиров, праздников и т.д. Это распространенная у индейцев Северной Америки, эскимосов, аборигенов Меланезии и Полинезии устойчивая форма обмена, которая до становления рынка, торговых отношений и изобретения денег заставляла циркулировать собственность, создавая при этом ситуацию вовлечения чести, вызывающую буйство, антагонизм, агрессивность, излишнюю расточительность и безграничную волю к состязанию, что приводило к неудержимому уничтожению имущества и благ, которые можно было бы не терять. На чинукском языке слово «потлач» обозначает «дар», «пища», но также и «расходовать», «убивать богатства», «приносить в жертву» и даже «пасть мертвым». Мосс показывает повсеместное распространение техник потлача, что превращает его в абстрактную операцию, негативную сторону потребления, тайну общественного производства. Там, где существуют процессы обмена, кредитования, накопления, скапливаются излишки энергии, которые нельзя воплотить в труд или использовать в целях собственного воспроизводства. Избыток, который может быть лишь потерян, растрачен впустую. Пустоты, точки бессмысленного уничтожения отмечают лакуны в теле любого позитивного хозяйственного комплекса, где оплывают рациональные системы производства и потребления и откуда исходит угроза единству закона и преемственности смысла.

Потлач — механизм, устанавливающий определенную политику, которая обязывает давать и принимать. Механизм работает в интересах лица и имени дающего, созданное им понятие чести способно произвести целые опустошения. Тот, кому предстоит быть самым богатым и влиятельным, должен быть также самым безумным расточителем. При этом потребление и разрушение действительно не знает границ. Иногда от человека требуется истратить все, что у него есть, и ничего не оставить про запас. «В ряде случаев даже не дарят и возмещают, а просто разрушают, не стремясь создать даже видимость желания получить что-либо обратно. Сжигают целые ящики рыбьего жира или китового жира, сжигают дома и огромное множество одеял, разбивают самые дорогие медные изделия, выбрасывают их в водоем, чтобы подавить, унизить соперника», — пишет Мосс. Таким образом, потлач не только система социального равновесия, причудливо сочетающая понятия дара, долга и свободы, но и тотальный феномен, вызванный к жизни духом, простым, как огонь, и столь же безжа-

лостным. Экономический, социологический, мифологический, космологический и религиозный уровни потлача и их символика предстают как трансформация некоей глубинной и общей логической схемы, утверждающей разрушение как высшую структуру потребления, а саму трату — как внутреннюю форму вещи.

Потлач открывает новый объект — объект-катастрофу. «Катастрофа — это то, чем воспламеняется ночной горизонт, то, ради чего вошло в транс растерзанное существование, она есть революция, она — время, освобожденное от всех цепей, и чистое изменение, она — скелет, вышедший, как из кокона, из трупа и живущий садистским, ирреальным существованием смерти» (Батай). Императив катастрофического опустошения, растраты без остатка делает потлач абстрактной формулой безработной негативности, моделью того, что Батай назвал «суверенной процедурой», цель которой — эффективно и экономно деконструировать тождественность самости и тотальность присвоения.

Абстрактная безработная негативность не позволяет трансформировать себя в действие — включить в круговой процесс труда или капитализировать в виде прибавочной стоимости смысла. Мы говорим о ней как об опыте, но никогда нельзя сказать, что мы его испытали. Этот опыт отмечает точку бесповоротного разрушения, инстанцию такой неодолимой растраты, что его нельзя больше помыслить как нейтрализованную негативность внутри диалектической оппозиции. Трата всегда втягивается в логику извращения, которая создает вибрацию как дрожь, пронизывающую дискурс самосознания, в конечном счете проламывающую его диалектический панцирь. Тем не менее потлач организует некое подобие своего порядка идеального, предлагая определенную политику символического потребления истины, которая всегда оказывается чревата непредсказуемыми последствиями и всегда содержит в себе опасность духовную, экономическую, лингвистическую или даже военную. То, что в первую очередь подвергается истреблению, в потлаче есть тотальность смысла, единство истории и безопасность знания. У потлача нет «своего» дискурса, но можно сказать, что существует семиологическая тактика, способная заражать чужие дискурсы, насыщая их турбулентностями и завихрениями, пропитывая их странной прерывистостью, асимметрией и насилием, подрывая власть труда и глобальной системы смысла.

В 30—40-е годы тема чрезмерного потребления приобрела особое звучание. Демографический взрыв и вторая мировая война, индустриальная экономика и лагеря рабского труда — все свидетельствовало о том, что совершенствующаяся техника массового производства создает своего негативного двойника — грандиозную машину общественного потребления, позволяющую эффективно тратить и уничножать любые накопления, людские ресурсы и энергетические запасы.

Соединяя мотив неистовых даров и безумных потерь, потлач выстраивает ненадежную, неустойчивую границу между праздником и войной, несет двойную угрозу собственности, всему тому, что еще может быть «своим», собственности как дому бытия. Наносить ущерб, истреблять знание, истощать силу, опустошать возможное — все это элементы искусства «быть не в своем», отмечающего появление к 30-м годам, и в первую очередь в творчестве Мосса, Арто и Батая, прорезающей всю культуру XX века интеллектуальной и художественной стратегии, в которой возникает образ праздной субъективности, чье бытие всегда есть бытие на пределе, а свобода всегда оборачивается волей к пустоте. Потлач — один из способов очертить грандиозный горизонт онтологического террора, откуда бесшумным и бесцветным взрывом приходит событие, всякий раз внезапно делающее мир таким чужим, жестоким и опустошенным.

Александр ***Лунгин***

Телевидение. «В начале, — говорил евангелист Иоанн, — было Слово». Соответственно Иоаннову принципу, термин «телевидение» возник до самого ТВ. Ныне считается установленным, что впервые его употребил в докладе на I Международном конгрессе по электричеству (Париж, 1900 год) штабс-капитан русской армии Константин Перский, болгарин по национальности, являвшийся тогда преподавателем кафедры электротехники Артиллерийской академии в Петербурге.

Первого — робкого, младенческого — воплощения слова пришлось ждать больше десятилетия. В 1907 году профессор петербургского Технологического института Б.Л.Розинг запатентовал идею создания изображений в катодно-лучевой трубке, а вскоре — 9 (22) мая 1911 года, через одиннадцать лет после самого слова, продемонстрировал практическое осуществление идеи, показав группе инженеров и ученых как бы прототелевизионное изображение в специально изготовленной трубке. Изображение состояло из двух пересекающихся вертикальных и горизонтальных линий на светлом фоне.

ТВ вошло в семью массмедиа на переломе 40—50-х, где-то чуть раньше, где-то попозже. В ту пору оно стало «заливать» огромные пространства — подобно ве-

сеннему паводку. Как раз посредине между Розинговым воплощением слова и этим паводком, то есть в 30-е годы, ТВ внутренне преображается. Произошедшая метаморфоза предопределила известный нам доныне облик телевидения, трансформировав его не столько в плане техническом, сколько на уровне содержательно-коммуникативном.

Дело в том, что первоначальное ТВ являлось «механическим». Фотоэлектрический эффект, благодаря которому оно воспроизводит объекты, предполагает разложение их на некоторое количество световых точек, иначе говоря, ТВ совершает «развертку» воспроизводимого материала. «Механическим» его назвали потому, что для «развертки» использовались диски Нипкова, запатентованные еще в 1884 году. В родном отечестве вещание по системе «механического» ТВ началось 1 мая 1931 года, вскоре став регулярным, и продолжалось (с перерывом) почти десятилетие — до апреля 1941-го.

Почти в то же время, когда экспериментальные передачи «механического» ТВ вышли в эфир, была предложена — В.Зворыкиным в США, С.Катаевым у нас — существенно отличная система: «электронная». Для «развертки» служили тут не диски, а «мозаика», состоящая из мельчайших светочувствительных ячеек, в каждой из них под действием света возникал электрический заряд. Мозаика обеспечивала гигантское увеличение световых точек, а значит, позволяла получать более четкие изображения. Первую у нас передачу «электронного» ТВ выпустили из еще недостроенного телецентра на Шаболовке 25 марта 1938 года, а регулярное вещание началось в марте 1939-го.

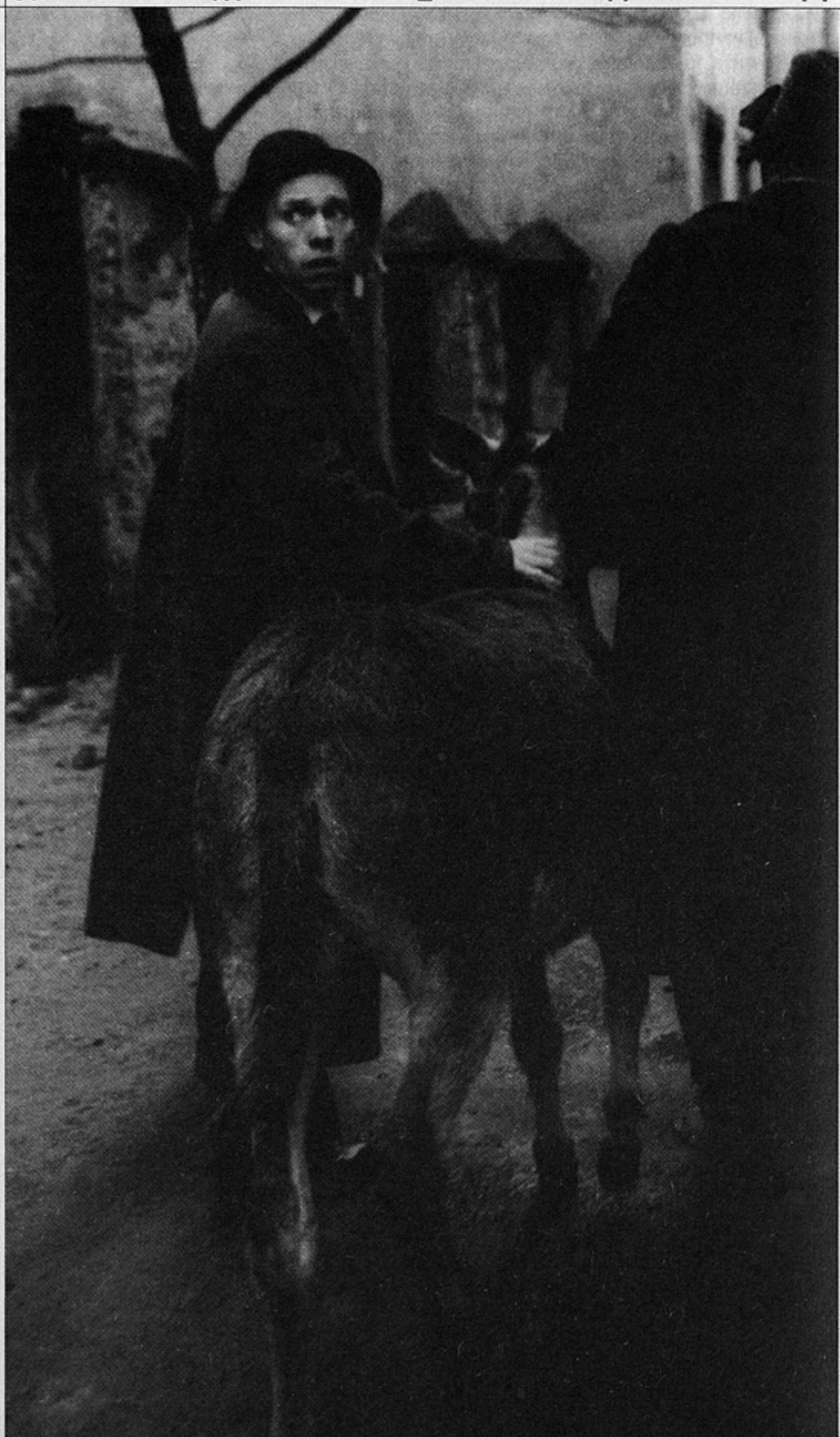
Переход от «механического» телевидения к «электронному» не только улучшил качество «картинки» — он имел важнейшие последствия в плане коммуникативном. «Механическое» ТВ особым образом интерпретировало свое изначальное слово, акцентировав «теле» в ущерб «видению». Оно работало на средних и длинных волнах, имеющих огромный ареал распространения, а значит, могло посылать сигнал на немыслимые для «электронной» системы расстояния. Вместе с тем, предлагая одной рукой баснословный дар, другой оно тут же дар отнимало. Чтобы принимать «картинку» с разверткой в 30 строк, первые отечественные приемники Б-2 имели экраны размером 3 х 4 *см* — как карточка на документах. Правда, вскоре площадь экранов увеличилась и достигла размеров 6 х 9. Иными словами, «механическое» ТВ рассылало на огромные расстояния лишь крохотные и неотчетливые тени предметов, а значит, вместо детального осмотра объекта удостоверяло, что он осуществим, и обольщало этой возможностью

«Электронное» ТВ не столько преодолело свойственную предшественнику диспропорцию, сколько заменило ее другой. Логическое ударение в новой диспропорции переместилось на вторую составляющую — на «видение».

Телевидение двойственно по своей природе — в основе его лежат два существенно разных принципа; их можно обозначить как принцип волшебного зеркала, или магического кристалла, и принцип витрины. Вытеснение «механического» ТВ «электронным» равноценно выдвижению во главу угла второго принципа в ущерб первому. «Механическое» ТВ — это ви́дение на огромные расстояния; тот же результат давали баснословные устройства кудесников и магов. В специальной литературе накоплен обширный репертуар мифических предшественников телевизора — от чаши древнеперсидского шаха Джамшида до Алефа Хорхе Луиса Борхеса. Отмечается также, что дальновидение обеспечивали не только волшебные, но и обычные зеркала. Известный историк М.Погодин приводил в книге «Простая речь о мудреных вещах» (1875) случай из записок графини А.Блудовой, действующие лица которых — несколько девушек-дворянок, — гадая по зеркалу, рассмотрели в нем момент заключения Тильзитского мира Александром I и Наполеоном. Чтобы остаться с глазу на глаз, оба императора встречались на плоту среди реки. Точно увиденные обстоятельства свидания явились порукой, что девушки впрямь оказались свидетельницами события, происходившего за сотни километров от места гадания.

«Электронное» же ТВ, улучшая «картинку», не столько предвещало проникновение взглядом в немыслимые дали, сколько гарантировало детальное и любовное лицезрение предметов в их выразительных чертах и характеристиках. Витрина предполагает такое же любование содержащимися в ней объектами. Вместе с тем в витрине происходит знаменательное их преображение. Историк архитектуры, писавший о выставочных зданиях, подчеркивал, что витрина «возвышает... предметы над обыденностью, заставляя видеть если не в каждом из них, то в целом, как плодах человеческой деятельности, самостоятельный высокий смысл. С превращением обыденного предмета в экспонат происходит превращение утилитарного в идеологическое». По внешнему виду и функциям телевизор чрезвычайно схож с витриной. То, что в нем экспонируется, не возьмешь в руки и, конечно, не используешь в утилитарных целях. «Выкладываемое» и впрямь оказывается лишь «идеологическим». В операциях по превращению одного в другое, начатых в 30-е годы, телевидение достигло к сему времени поразительных высот.

Валентин ***Михалкович***



«Счастливые дни»,
режиссер
А.Балабанов

АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ

Про братьев и уродов

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ТАМАРА СЕРГЕЕВА

Тамара Сергеева. Алексей, вы принадлежите к поколению, пришедшему в кинематограф в начале 90-х, по сложившимся кинематографическим меркам поколению еще достаточно молодому.

Алексей Балабанов. Какие мы молодые, о чем вы говорите? Молодой — это человек от двадцати пяти до тридцати максимум. А мы? Я снимал свое «молодое» кино давно, когда мне было лет двадцать шесть — сделал в Свердловске подпольно два любительских фильма, в которых участвовала группа «Наутилус Помпилиус». Рок-н-ролл, молодежь, ни одного киноартиста. Для того времени новое, свежее кино. Все бегали смотреть, успех был страшный.

Т.Сергеева. Эти ваши любительские фильмы потом где-нибудь, кроме Свердловска, можно было увидеть?

А.Балабанов. Да нет. Знакомым, чтобы повеселить, показываю иногда.

Т.Сергеева. А вы сами сейчас фильмы молодых смотрите?

А.Балабанов. Я практически ничего не смотрю. Кино окончательно перешло в фазу зрелища, просто тоска забирает. Иногда с сыном четырехлетним сяду, посмотрю какую-нибудь лабуду про роботов, и всё.

Т.Сергеева. Чтобы время убить?

Т.Сергеева. Чтобы мальчику что-то рассказать, объяснить. Но это редко бывает. А что до молодых — кого смотреть? Сейчас народ не рвется снимать. Дали денег — будут снимать, не дали — не будут, у всех такой подход. Какое при этом может быть новое кино? Мне кажется, новое кинематографическое поколение еще не сформировалось, вот-вот что-то произойдет, «дырки» же не может быть, но пока интересного мало. Например, Костя Мурзенко написал сценарий «Мама, не горюй». Отличный сценарий и очень плохой получился фильм. У Кости много таких сценариев. Теперь сам собирается кино снимать, конечно, ничего из этого не выйдет. Сейчас качественного кино нет. Но несколько имен все же могу назвать — мне очень интересен Валера Тодоровский, действительно хороший режиссер, он любит кино и делает его по-настоящему. Не знаю, можно ли сказать, что Рогожкин молодой режиссер, но хотелось бы и его отметить. Много неплохих фильмов им было снято еще в советское время.

Я говорю только о тех, кто работает постоянно, а не о тех, которые сделают один фильм, а потом пять лет ничего не снимают. Фильмов хороших много — тот же «Вор» Паши Чухрая. Но ведь Чухрай опять не работает!

А вообще мне нравятся режиссеры, которые сами пишут для себя, не просто добросовестно реализуют чужой сценарий, а могут все, что надо, доделать, переделать, заново написать. Придумывают для себя собственную систему, в которой живут, это важно. Например, Сокуров работает в своей системе, мне интересны его фильмы, хотя и не все. Из немолодых нравится Герман, Мельников — очень хороший, талантливый режиссер.

Т.Сергеева. Ваши собственные фильмы тоже авторские от начала до конца. Вы ведь всегда сами пишете сценарии?

А.Балабанов. Всегда. Сколько себя помню, я писал рассказы, сценарии, еще до

того как пришел в кино, и окончил я, кстати, не режиссерский факультет, а отделение сценаристов неигрового кино на Высших курсах сценаристов и режиссеров.

Т.Сергеева. Публикуетесь?

А.Балабанов. Нет, конечно!

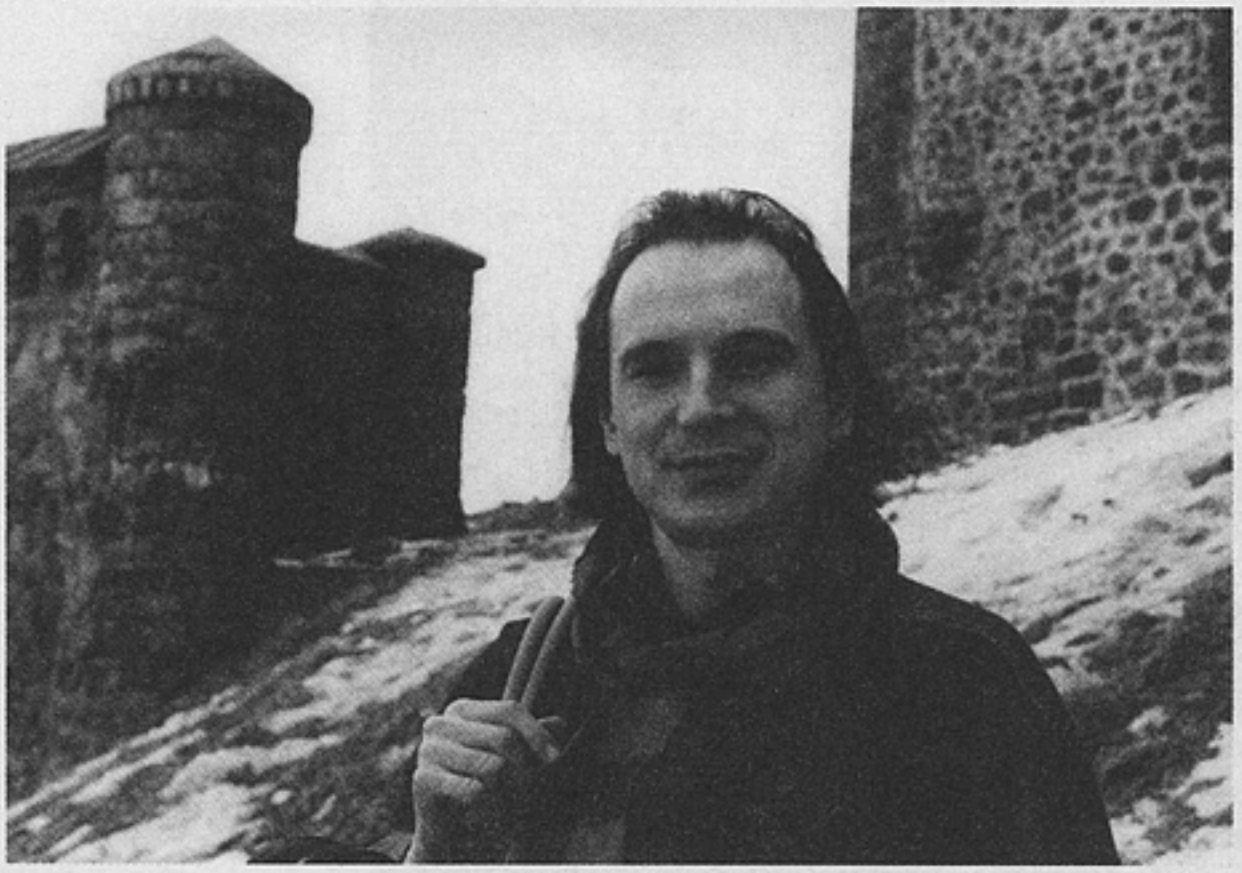
Т.Сергеева. У кого вы учились режиссуре, кто на вас повлиял?

А.Балабанов. Впрямую никто не повлиял. Косвенно — наверняка многие, потому что я много фильмов посмотрел. А самой режиссуре нас на курсах не учил никто. Борис Давидович Галантер прочитал несколько лекций по неигровому документальному кино, и все на этом закончилось.

Т.Сергеева. И чем стало для вас кино?

А.Балабанов. Работой.

Т.Сергеева. Такой формальный ответ! Неужели никакого трепета при слове «кино» не возникает?



Алексей Балабанов

«Брат»

А.Балабанов. Мне уже сорок, какой трепет? Он может быть только в молодости. Со временем же и сил, и энергии становится меньше, это естественно.

Т.Сергеева. Но все-таки момент, когда первый раз взяли в руки пленку вашего первого фильма, наверное, помнится до сих пор?

А.Балабанов. Совершенно ничего при этом особенного не чувствовал. Я ведь до того, как стал снимать свои фильмы, четыре с половиной года работал ассистентом режиссера, отбирал для научно-популярных фильмов архивный материал в Белых Столбах и Красногорске. Одна из картин называлась «Танки против танков», другая — «Уроки катастроф», еще была о царе, название уже не помню. Было интересно — новая информация, новый опыт. Что еще эта работа дала мне — судить уже вам, отразилась ли она на моих фильмах...

Т.Сергеева. Значит, в «Трофиме» вы сыграли самого себя — замученного вечной спешкой ассистента, отбирающего в архивах бесценные кадры? И заодно еще раз подчеркнули, что ценность кино как искусства — в его потрясающей способности увековечивать мгновения уходящей жизни?

А.Балабанов. Да вовсе кино не искусство! Какое это искусство? Близко к нему не стоит. Живопись — искусство. Музыка — искусство. То, чем человек может заниматься один, что может делать без всякой помощи, без всяких средств. Сел и написал. Вот это искусство. А в кино человек зависит от других людей, от денег, от самых разных вещей.

Т.Сергеева. Но кино может воспроизводить жизнь в такой полноте, какая недоступна литературе и музыке.

А.Балабанов. А вот это не так уж и важно. Кино может воспроизводить жизнь, а может и не воспроизводить, это никакого значения не имеет, важно, чтобы было интересно. Это его единственная задача — чтобы люди смотрели и им бы-

ло интересно. Я раньше не учитывал зрителя в своей работе, а потом понял, что это глупо, фильм же денег стоит.

Что до социальной ситуации — мои фильмы на нее не откликаются. В жизни все быстро меняется, а кино очень медлительно. Пока что-то в кино сделаешь, все вокруг станет другим. Я вот написал сценарий про пленных в Дагестане, пока писал, там уже все изменилось.

Т.Сергеева. А как вы относитесь к нашей жизни, что для вас самое тревожное из того, что происходит с нами?

А.Балабанов. Не люблю я на эту тему говорить, коротко обо всем не скажешь. Многое волнует, но к кино это не относится.

Т.Сергеева. Вы ждете чего-то хорошего в начале наступающего века?

А.Балабанов. Нет. Не от меня зависит то, что будет, и не от вас. Я верю в реальность. Хочется верить в лучшее, но почему-то верится в худшее, а в итоге веришь в то, что происходит на экране телевизора.

Куда более нормальным был XIX век. В XX, как вы знаете, впервые применили оружие массового уничтожения — в 1914 году, газы. И дальше развитие цивилизации пошло с такой скоростью, что она почти уничтожила духовную жизнь человека. Сейчас людей больше интересует, есть ли электричество или горячая вода, чем какие-то другие более серьезные вещи. Это XX век. Да и все изобретения цивилизации — радио, телевидение, кинематограф, — собственно говоря, ни к чему хорошему не привели.

Т.Сергеева. Идем по пути регресса?

А.Балабанов. По пути цивилизации. Регресса вообще нет. Человек не изменился со времен Египта, со времен Вавилона. Как был, так и есть — сложный, необъяснимый организм. Космос.

Т.Сергеева. Кино, по-вашему, не должно отражать жизнь, а научить чему-то человека оно может? Повлиять на него, изменить?

А.Балабанов. Повлиять может, изменить — нет, только если человек уж очень слабый. Думаю, преувеличивают, когда говорят, что фильмы действуют на людей. Да ничего они не действуют. Нравятся некоторым, но не более того. Никогда не поверю, что человек посмотрит кино, а потом возьмет пистолет и пойдет убивать. Это абсурд. Сам же я люблю открытое кино, когда в фильме есть многое и ничего не объяснено, можно понять так, а можно — эдак. И хорошо.

Но вообще сейчас люди мало интересуются кинематографом. Кино наше практически совсем не смотрят, в кинотеатры почти не ходят, вы сами это знаете. Смотрят на видео американское зрелище. И то, что вы называете нашим кинематографом, перестало оказывать какое-либо, даже минимальное воздействие на людей, потеряв поэтому всякий смысл.

Т.Сергеева. Интересно в таком случае, какое место вы отводите в нашем кинематографе своему собственному творчеству?

А.Балабанов. Когда никто никакого места не занимает, как можно говорить о своем месте? Я этого не понимаю. Даже фильм Михалкова, который раскручен, много копий напечатано, и то — кто его смотрел? Куда Михалков «Сибирского цирюльника» привозил, там его и смотрели. А так не очень-то. Людям стало неинтересно ходить в кино. И либо кинематограф у нас должен стать мощной индустрией по типу американского, либо его вообще не должно быть.

К тому же надо учитывать то, что сегодня вся культура заключена в телевидении. Телевидение — основное и самое сильное средство воздействия на человека. Надобность в искусстве просто отпала, раньше человек еще чего-то хотел, а сейчас кнопку нажал и сидит.

Т.Сергеева. Вы-то сами смотрите телевизор?

А.Балабанов. Приходится, но не люблю.

Т.Сергеева. А поработать самому на телевидении?

А.Балабанов. Нет. Периодически предлагают какие-то сериалы снимать, но мне неинтересно.

Т.Сергеева. Понимаю, вам интересна только возможность делать ваше странное кино.

А.Балабанов. Странное? Мне кажется, что мое кино абсолютно традиционно, нормально так же, как нормален я сам. Просто формы, которые я нахожу, не совсем традиционны, вот и всё. И то не во всех фильмах. «Брат», например, куда уж традиционней.

Т.Сергеева. Все же жанр боевика вы увидели совершенно по-новому.

А.Балабанов. Так получилось. То, что получается, во многом не зависит от нас. Иные вещи появляются случайно, придумываешь их в самом конце работы, и к первоначальному замыслу они никакого отношения не имеют. Так, я не знал, чем кончить «Счастливые дни», и уже после съемочного периода, после монтажа и озвучания вдруг подумал: а что, если в начале и в финале у меня будет детский рисунок? Чистая случайность, а критики потом толкуют это, выводят какие-то закономерности.

Т.Сергеева. Неужели совсем ничего нельзя запрограммировать?

А.Балабанов. Можно, просто может получиться, а может — нет. Вот и все.

Т.Сергеева. Что для вас главное в ваших картинах? Есть ли тема, к которой вы возвращаетесь все время?

А.Балабанов. Пожалуй, нет. Ну как вам сказать? Я не отдаю себе в этом отчет, глупо об этом думать. Хотя наверняка каждый человек делает всю жизнь какое-то одно кино. Это очевидно.

«Про уродов и людей»

Т.Сергеева. То, что происходит в ваших фильмах, достаточно часто абсурдно. Вы и к самой жизни относитесь, как к абсурду?

А.Балабанов. Да нет, зачем, как к абсурду? Но в жизни всегда очень много странного, необъяснимого, что можно толковать как абсурд, но можно и как закономерность. Я не хочу это объяснять. Это существует, и это интересно в кино показывать. А каждый человек в зависимости от своего образа мышления сам уже решит, что это такое — абсурд, закономерность или случайность.

Т.Сергеева. Стремитесь ли вы в своих фильмах пощекотать зрителю нервы? Эпатировать?

А.Балабанов. Нет, к этому не стремился никогда. Но стараюсь делать фильмы напряженными. Чем напряженней, тем интересней.

Т.Сергеева. Вы верующий?

А.Балабанов. Да.

Т.Сергеева. А есть ли темы, которые являются для вас моральным табу, которых вы никогда не коснетесь?

А.Балабанов. Не думал об этом. Вряд ли. Хотя, может, и есть. Конечно, есть. Просто я не думал об этом.

Т.Сергеева. Чувствуете ли ответственность за то, что делаете? Волнует ли вас проблема нравственности, не считаете, что в фильме «Про уродов и людей» вы переступили грань дозволенного?

А.Балабанов. Нет, не считаю. Почему я так должен считать, если подобные фотографии — традиционная вещь для европейской культуры? У меня дома четыре книжки с такими фотографиями, и почему я должен по этому поводу переживать? Это же не порнография никоим образом. Просто некий иной подход к любви, к отношениям мужчины и женщины, вот и всё.

Т.Сергеева. Жестокий, однако, подход.

А.Балабанов. Разве жестокий? Нормальный. Люди сами этого хотят, сами это выбирают. А принятые формы любви разве не бывают жестоки?

Т.Сергеева. Действительно, в любви не все всегда безоблачно. Я бы хотела, раз уж мы заговорили о жестокости, коснуться и такой темы, как смерть. Ведь ваши

герои из фильма в фильм балансируют на опасной грани между жизнью и смертью, а Данила из «Брата» так просто живет со смертью в душе.

А.Балабанов. Вы так думаете? Нет, никто не живет со смертью в душе. У каждого человека есть инстинкт самосохранения, каждый хочет жить. Просто люди все разные. Человек, побывавший на войне, совершенно по-другому относится ко всему, чем тот, кто на ней не был. Об этом можно прочитать в любых книжках, написанных после войны. Это люди со смещенной психикой, может быть, не патологической, но все-таки смещенной, отличающейся от нашей с вами, понимаете? И поэтому наделять в фильмах этих людей обычной логикой поведения бессмысленно и глупо. Я немножко интересовался этим вопросом, когда писал про Дагестан, разговаривал с ребятами. На первый взгляд — нормальные, но приглядишься и видишь — они уже другие.

Т.Сергеева. В традициях нашего отечественного кино — принципиальная решаемость всех вопросов, которые встают перед героями, ваши же герои оказываются в ситуациях неразрешимых, выход для себя смог найти только Данила, да и то через насилие. Почему?

А.Балабанов. Потому что на самом деле все в жизни неразрешаемо. Любое нормальное кино — сказка. Везде хэппи энд. А в жизни вы часто видите хэппи энд?

Т.Сергеева. Почти никогда.

А.Балабанов. Вот и ответ на ваш вопрос.

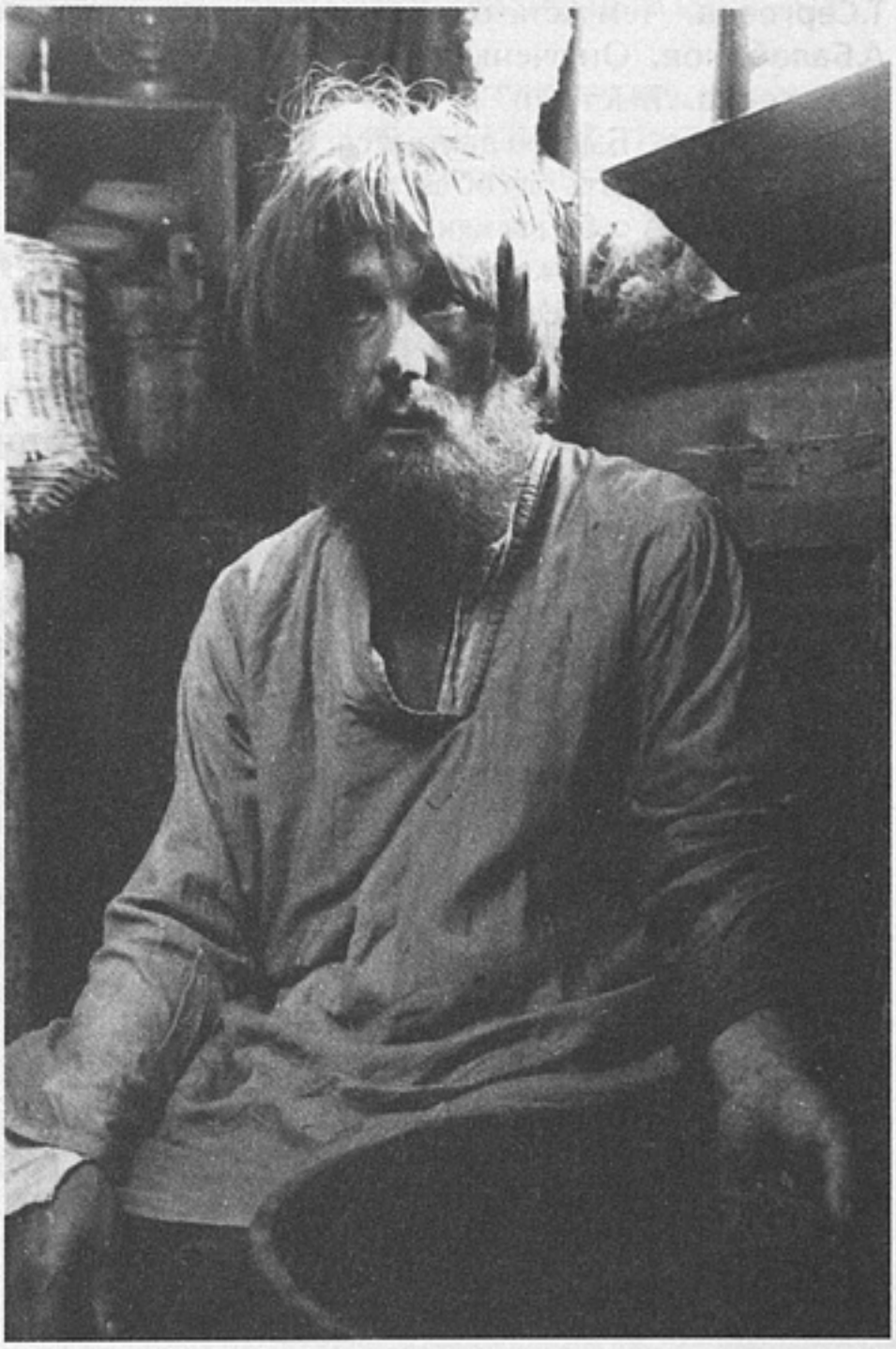
Т.Сергеева. Как вообще возникает замысел ваших картин, что дает вам толчок: интонация, сюжет, деталь, желание сказать о чем-то, тема? Что? После такого яркого дебюта — «Счастливые дни» — вы захотели снять «Замок», а потом «Трофим». Разброс невероятный.

А.Балабанов. В разные периоды мне интересны разные вещи. Хочется все попробовать. «Брата», например, решил снимать оттого, что денег не было на кино, а под этот сюжет достать их можно было. Что до того, что «Счастливые дни» яркий фильм — да ну... «Счастливые дни» — скучное кино, не то, что хотелось, а ведь я видел его до мелочей, все его кадрики, но в итоге это не осуществилось, к тому же и по форме устарело. «Замок» вообще не получился. А «Трофим» мне нравится, он короткий и там хороший вокзал.

Т.Сергеева. Да, вокзал замечательный.

А.Балабанов. Я всегда хотел доски на него положить, восстановить Царскосельский вокзал в его первоначальном виде. Все мостовые, все платформы раньше были устелены досками, но ни в одном историческом фильме этого нет. Что у Михалкова — асфальт, что у Панфилова — асфальт. У всех. А это ведь недорого, но создает совершенно иное ощущение.

«Брат» мне сначала не нравился, и я очень расстраивался, но потом понял, что в



«Трофим» (новелла из фильма «Прибытие поезда»)

Фото С.Семенова

нем что-то такое странное у меня получилось, хотя сам не знаю что. А вот «Про уродов и людей» мне нравится, самая совершенная из моих картин. Совершенная по сделанности, по профессиональности.

Т.Сергеева. Часто вспоминаете свои фильмы?

А.Балабанов. Забыть не удается, потому что не дают, все время что-нибудь спрашивают. А в общем, очень важно, чтобы картина была успешной, тогда о ней легко забыть. Если же она тебя сильно не удовлетворяет, то возникает червячок какой-то, начинаешь думать: почему же здесь вот так сделано, а не так? Ясно же было, что надо иначе.

Т.Сергеева. Что для вас наиболее важно в фильме?

А.Балабанов. Важно все: как актеры сыграли, как композиция выстроена, как кадр выстроен, какое цветовое решение, как камера движется. Ведь несмотря на то что я почти всегда снимаю с одним и тем же человеком — Сережей Астаховым, — изображение каждый раз получается другим, это зависит от его внутреннего состояния, от моего внутреннего состояния. Очень важен звук, одно из самых сильных средств воздействия — музыка. Долго работаю с художником, провожу какое-то время вместе с ним в музеях. Для «Замка» сам отбирал вещи, все они подлинные. Вещь, предмет очень важны для ощущения кадра.

И в «Уродах» тоже все настоящее — костюмы, мебель, разные мелочи. Ими когда-то пользовались. Любая вещь сохраняет энергию своего владельца, все равно как пленка сохраняет энергию человека, который делал фильм. Это все связано.

Т.Сергеева. Мистика?

А.Балабанов. Почему? Не мистика, это естественно, каждая вещь аккумулирует энергию.

Т.Сергеева. А как вы работаете на площадке? Кадр сами ставите?

А.Балабанов. Не всегда. Бывает — сам, бывает — оператор. Мы с Сережей Астаховым работаем очень плотно, друг друга понимаем хорошо. Фильмы снимаем монтажно, каждый эпизод продуман в деталях, практически все отснятое потом используется в монтаже, входит в картину.

Т.Сергеева. Чем Астахов вас привлекает как оператор?

А.Балабанов. Он очень быстрый.

Т.Сергеева. Быстрый?

А.Балабанов. Быстро двигается, быстро все делает, быстро соображает. Не надо ничего двадцать раз объяснять.

Т.Сергеева. А себя вы каким считаете?

А.Балабанов. Я тоже очень быстрый.

Т.Сергеева. Интересно, не по этому ли качеству вы подбираете и других членов группы?

А.Балабанов. Нет, так я не могу подобрать группу, но это ценю. У меня команда уже сложилась за годы — оператор, звукооператор. Музыку обычно беру известную, кроме Курёхина, специально мне никто не писал.

Т.Сергеева. А актер? Что для вас ценно в нем?

А.Балабанов. Талант.

Т.Сергеева. Талантливых много, тем не менее у вас явно есть свои любимчики.

А.Балабанов. Да нет, талантливых не много. Есть киноактеры, есть актеры театральные, кроме того, есть люди, которые органично, без фальши передают какие-то внутренние состояния. Этого не объяснить, но им и играть ничего не надо. Такая органика либо есть, либо ее нет. Например, у Маковецкого она есть. Он ничего не делает для того, чтобы что-то произошло. Может только посмотреть, немножко шевельнуть губами, и всё. А другие начинают играть, изображать что-то, переживать... Поэтому я больше люблю неактеров, людей, чья психофизика приблизительно соответствует той роли, которую я придумал. И на съемочной площадке просто заставляю их быть самими собой. А из актеров очень люблю еще Виктора Сухорукова. Он хороший актер, яркий, выразительный человек.

Т.Сергеева. В каких взаимоотношениях с исполнителем вы находитесь на площадке — диктуете ему свою волю или доверяете, разрешаете импровизировать?

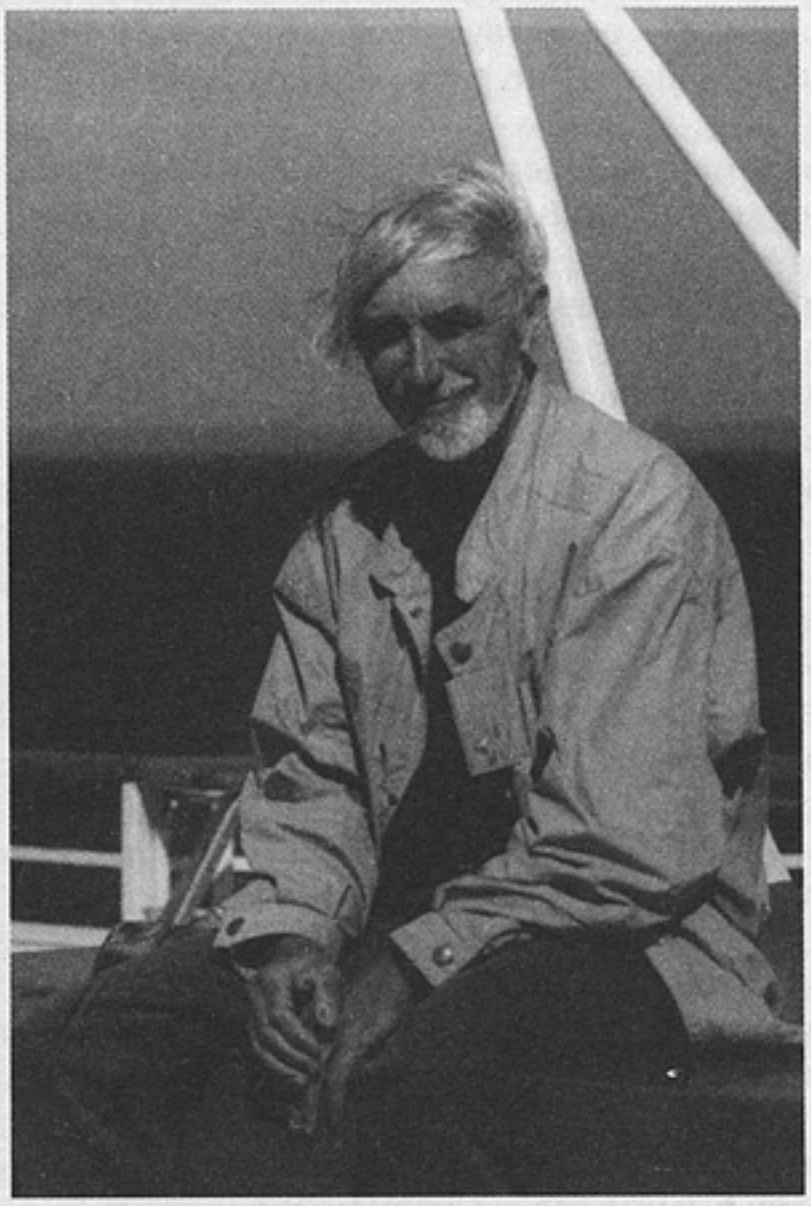
А.Балабанов. Режиссер не может не быть диктатором, иначе группа не будет слушаться. Допускаю, что могу быть и жестоким, без этого нельзя. И, конечно, я не вполне доверяю актерам.

Т.Сергеева. А слово, диалог в фильме существенны?
А.Балабанов. Вопрос в том, какой диалог. Когда люди объясняются по пятнадцать минут — с тоски умираешь. Если в фильме диалог выходит на первое место — это уже не кино. Диалог должен быть лаконичным и емким, а если можно совсем без него обойтись, то лучше обойтись. Вообще думаю, что слов должно быть немного, и о чем говорят герои — не принципиально. Можно такой диалог написать, а можно и такой — большого значения не имеет. Значение имеет фильм в целом, то, как он воздействует. Если воздействует, значит, получился. Если нет — не получился. Ведь сколько картин снято плохо, скучно, несмотря на то что для них были написаны умные диалоги!
Т.Сергеева. Вот вы сказали, что на съемочной площадке вы — диктатор, а в жизни как к людям относитесь? Жалеете их, сочувствуете им?
А.Балабанов. Я вообще мало с людьми общаюсь по возможности.
Т.Сергеева. Почему? Не любите их?
А.Балабанов. Да не то что не люблю, просто бессмысленно тратить время на общение, и так времени нет, чего еще ходить куда-то, чтобы встретиться с кем-то? Мне общения хватает на работе.
Т.Сергеева. А как отдыхаете от работы, у вас есть хобби, другое занятие, помимо того что пишете рассказы?
А.Балабанов. Другого нет. Часто музыку слушаю.
Т.Сергеева. Кого особенно любите?
А.Балабанов. Прокофьева, Шостаковича.
Т.Сергеева. И они в вашей личной жизни занимают место большее, чем литература?
А.Балабанов. Нет. Литература важнее, хотя я стал, как и все, меньше читать. Времени нет, надо жить, семью кормить. А раньше читал много, часто перечитывал Достоевского, из капиталистов — Фолкнера. Это любимые.
Т.Сергеева. Люди с достаточно сложным мироощущением.
А.Балабанов. Нелегким, да и не простым. Но они очень талантливые были. Какая мощь!
Т.Сергеева. Признайтесь, хотелось бы, чтобы ваше собственное кино было столь же мощным?
А.Балабанов. Бессмысленно хотеть, потому что кино гораздо дохлее, чем литература. Но, наверное, как-то подступить к этому все же можно. Не знаю. Я не пытался никогда и не пытаюсь. Хотя осуществить такое воздействие на зрителя было бы лестно.
Т.Сергеева. Вы недавно окончили съемки фильма «Брат-2». Это сюжетное продолжение первого «Брата»? Почему именно его вы решили продолжить?
А.Балабанов. Мне просто многие люди говорили о том, что хорошо бы сделать продолжение, и я придумал новую историю с тем же самым героем. Половина фильма происходит в Москве, половина — в Америке: Чикаго, Нью-Йорк.
Т.Сергеева. И снова герой, маленький, рядовой человек, будет противостоять чудовищному городу, только, как в «Брате», взяв в руки оружие? Данила останется киллером?
А.Балабанов. Во-первых, Данила не киллер. Киллер — это человек, получающий деньги за убийства, правильно? А Данила — простой парень, попавший в сложные обстоятельства. А во-вторых, о каком чудовищном городе вы говорите? Это я в первом «Брате» придумал дурацкий диалог о страшном городе, надо же было что-то Немцу говорить, но он мог сказать и что-то совсем другое. Повторюсь: я к диалогам всерьез не отношусь.
Т.Сергеева. Расскажете сюжет?
А.Балабанов. Пересказывать собственное кино нельзя, абсурдно. Это должны другие люди делать. Вот я однажды слышал, как какой-то негр рассказывал с восторгом о «Брате», это стоило послушать.
Т.Сергеева. Ужасно интересно, что получится.
А.Балабанов. Да мне самому интересно. Ошибиться очень легко. Кино — вещь мистическая: может получиться, а может и нет...

ПОЛ ДРИССЕН

Анимация как интеллектуальная игра

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ АЛЕКСЕЙ ОРЛОВ



Пол Дриссен
Фото А.Орлова

Пол Дриссен — один из крупнейших активно работающих мастеров мировой анимации. В список пятидесяти лучших мультфильмов мира, составленный в 1984 году, входят три его фильма — по результативности режиссер делит второе и третье места с Норманом Мак-Ларенном (тоже три фильма), уступая только Уолту Диснею (пять картин).

Дриссен родился в Голландии, в Неймегене в 1940 году. Уже в раннем возрасте он проявил незаурядный талант в рисовании смешных картинок. После учебы в Академии искусств в Утрехте начал работать аниматором и делал рекламу для телевидения. В 1967 году был приглашен в Лондон для участия в проекте Джорджа Даннинга «Желтая подводная лодка», в 1970-м, вернувшись из Лондона в Голландию, снял свой первый авторский мультфильм. За тридцать лет выпустил более двадцати картин (среди них есть трехминутные и получасовые, но большая часть — фильмы длительностью 10—12 минут), награжден пятьюдесятью призами международных фестивалей. Его фильмы показывают в кинотеатрах, школах, университетах и музеях всего мира. С 1988 года Пол Дриссен преподает искусство анимации в Кассельском университете (Германия).

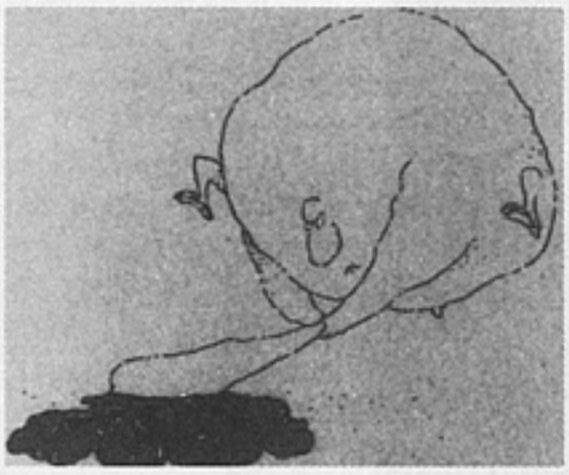
Это интервью было записано 28 сентября 1999 года на борту теплохода «Маршал Кошевой» во время Международного фестиваля анимационных фильмов «Крок», на котором Пол Дриссен работал как член жюри.

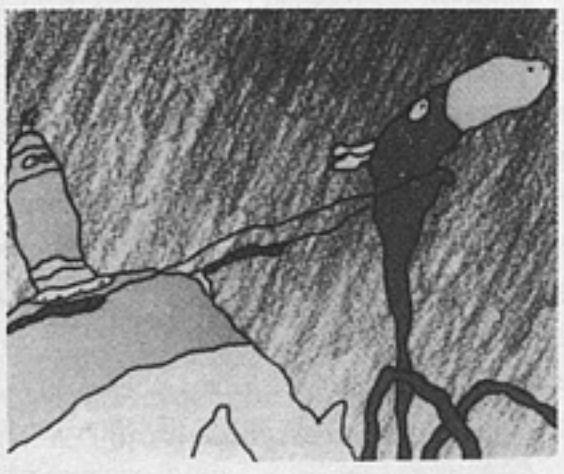
Алексей Орлов. Какой из ваших фильмов вы цените выше остальных?
Пол Дриссен. «Дяди и тети». По мультипликату он скорее похож на стандартный сериал, а не на фестивальный фильм, но я люблю его. Он нравится обычному зрителю. Я ведь начинал как аниматор — специалист, определяющий движение в анимации, а эта картина очень просто сделана. Мне по душе простые вещи.
Алексей Орлов. Снимая фильм, думаете ли вы о зрителе?
Пол Дриссен. Нет, хороший фильм не делается с мыслью о зрителе. Ко мне приходит любопытная идея — я реализую ее. Похоже, что стоящий фильм можно снять, лишь доверяя интуиции и внутреннему ощущению, как надо делать. То, что хорошо для художника, хорошо и для зрителя. Думаю, художнику следует скорее прислушиваться к себе, чем к требованиям аудитории.
Алексей Орлов. Сюжеты ваших фильмов отличаются весьма высокой степенью структурной сложности. Каковы причины такого усложнения?
Пол Дриссен. Пока я учился, мои фильмы были простыми. Постепенно меня стали привлекать более сложные сюжетные формы. Я углубляюсь в анимацию и одновременно учусь. Это мой образ мышления. Я всегда стараюсь вовлечь зрителя в игру. На мой взгляд, сложное построение придает картине особый интерес, и это меня привлекает — объединить в рамках одного фильма две, три и более сюжетные линии и даже несколько «фильмов». При этом возникает эффект стереоскопического повествования.
Алексей Орлов. В ваших фильмах практически отсутствует ярко выраженная эмоциональная интонация. Не оттого ли, что вы предпочитаете обращаться к рацио?
Пол Дриссен. Не очень представляю себе, почему это происходит, но не оттого что во мне нет эмоций. Пожалуй, мне сподручнее опираться на приемы интеллектуального воздействия. Мне не очень удается передавать эмоции, как, скажем, Нику Парку, блестяще работающему с характерным персонажем. Разработке характера я предпочитаю чисто графическое решение, хотя, возможно, это не так близко зрителю, как характерная персонажная анимация Ника Парка. Он создает характер, благодаря чему его персонажи понятны зрителю. Я никогда не делаю этого. В короткометражке очень трудно наделить персонаж яркими эмоциями, для этого просто нет времени.
Алексей Орлов. Может быть, уход от эмоций — это особенность голландского менталитета?
Пол Дриссен. Похоже, что да.
Алексей Орлов. Ощущаете ли вы как режиссер свои национальные корни, то, что вы — голландец?
Пол Дриссен. Не слишком сильно. Может быть, потому что я постоянно езжу по миру. Я долго жил в Канаде, потом во Франции, в Германии я преподаю, но в душе, да, остаюсь голландцем — это та первооснова, которая помогает мне осознавать, кто же я такой. Я много лет жил в Канаде, ощущал себя канадцем и прирос сердцем к этой стране, однако мои спонсоры часто говорили, что мои фильмы — это типично голландские картины, и это нравилось канадскому зрителю и даже помогало в поисках спонсоров.
Алексей Орлов. Художники, режиссеры часто искренне верят, что их картины спасут мир. Вы разделяете это убеждение?
Пол Дриссен. Когда я работаю, я об этом не думаю. Если занимаешься анимацией, можно опоздать со спасением мира — работа идет очень медленно. Анимация — это рутина, она скорее напоминает живопись, воздействие которой более тонкое, чем, например, воздействие музыки, действительно способной возбуждать эмоции и воодушевлять. Однако я подозреваю, что если не верить в то, что твой фильм спасет мир и потому должен быть снят, фильмы невозможно снимать.
Алексей Орлов. Каковы, на ваш взгляд, особенности русской ментальности в российской анимации?
Пол Дриссен. Вопрос очень насущный, поскольку русские анимационные фильмы сильно отличаются от западных. Прежде всего бросается в глаза, что в них больше необъяснимых ситуаций и совсем иные представления о логичности. Почему происходит то или иное? Почему здесь персонажи остановились и потом пошли туда? Действие развивается, подчиняясь не столько логике, сколько неосознаваемым импульсам, зову бессознательного. Это встречается и на

Западе, но, пожалуй, в русской анимации дразнящая неопределенность преобладает. Для европейца сюжет держится на логике развития действия, а не на внутренних иррациональных импульсах, которые, неожиданно меняя течение сюжета, создают эффект непредсказуемости. В этом сокрытии движущихся пружин и таится очарование, момент привлекательности. В моих же фильмах зачастую логика господствует, цель картины — желание понять истоки, причины и исход рассказываемой истории. Именно это важно. Пожалуй, иногда логика у меня даже подавляет фантазию и интуицию.

Алексей Орлов. Если в русских фильмах ощутимо подсознательное нежелание просчитать историю и логически вычислить ее финал, получается, что для России характерна бесфинальность, неокончательность, незавершенность?

Пол Дриссен. Легче объяснить на примерах. Скажем, мне сложно понять, по-





«Давид»

«Что за рыцарь?»

«Колыбель для кошки»

чему в фильме К.Бронзита «На краю земли» пожилой священник возвращается обратно на красной машине.

Алексей Орлов. Это не священник, а наркоделец, который перешел границу и за кордоном обменял свой товар на красный «Мерседес». Этот образ ясен любому русскому без всяких объяснений. А какова ваша реакция на фильм Бронзита «Свичкрафт», снятый в вашей эстетике?

Пол Дриссен. Меня совершенно не задевает, когда кто-то использует мой стиль. Наоборот, я это приветствую, поскольку вижу в этом дань уважения. Другой вопрос, что финал в «Свичкрафте» недотянут, фильм недоделан. Это мой стиль, но не мой фильм, и зритель это сразу ощущает.

Алексей Орлов. А как бы вы закончили эту картину Бронзита?

Пол Дриссен. Я не думал об этом. Наверное, можно было бы что-то придумать.

Алексей Орлов. А знаете, целая студия «Пилот» во главе с Александром Татарским пыталась придумать достойный финал этой картины, но ничего так и не вышло.

Пол Дриссен. Последний фильм А.Татарского «Унесенные ветром», который я здесь посмотрел, очень высокого качества, однако и его финал показался мне странным.

Алексей Орлов. Как вы его интерпретируете?

Пол Дриссен. Это выглядит так, как будто замороженные продукты из холодильника ожили и отправились на небо.

Алексей Орлов. А может быть, так оно и есть?

Пол Дриссен. Сама история к этому не подводит. То, что происходит в фильме, совсем не предполагает такого конца. Финал должен каким-то образом вытекать из предыдущего действия.

Алексей Орлов. Каковы ваши отношения со временем — в общем смысле и в чисто профессиональном?

Пол Дриссен. Отношения со временем в анимации совсем не такие, как в игровом кино. В анимации точный расчет времени неизмеримо важнее. Искусство тайминга способствует созданию напряжения, управляет вниманием зрителя. В кино часты ретроспекции, взгляд в прошлое. Меня привлекают такие приемы, хотя в анимации они крайне редки. В моем фильме «Конец света в четырех сезонах» действие развивается одновременно на восьми экранах, и было очень важно точно учесть восприятие ключевых моментов каждой из параллельно развивающихся линий. Для этого одни из них продлеваются по времени, другие замирают или замедляются, то есть все линии взаимовлияют друг на друга, все временные потоки взаимоувязаны. Такая структура требует предельной

точности при тайминге. В этом смысле очень хорош фильм Бронзита «На краю земли», который выверен просто-таки с математической строгостью: каждый новый поворот действия еще и возобновляет уже случившееся, апеллируя к прошлому. Скажем, когда падает кошка, это вновь возвращает меня к моменту, когда ее унесла птица, и так далее.

Алексей Орлов. Какой, по вашему мнению, будет анимация лет через сто?

Пол Дриссен. Право, не знаю, хоть и очень любопытно заглянуть в будущее. Наши ожидания зачастую формируют будущее. Кроме того, развитие анимации во многом зависит от технологий, от того, что будет изобретено. Например, анимация в Интернете становится реальностью, и студенты широко используют эти возможности. Теперь можно снять фильм дома, без специального финансирования, имея лишь карандаш и бумагу.

Алексей Орлов. Влияют ли новые технологии на вашу работу?

Пол Дриссен. Нет, не влияют, но я знаю многих, кто использует и компьютеры, и Интернет. Обычной практикой является сканирование мультипликата и последующая заливка, монтаж и озвучание на компьютере. Целлулоид полностью исключается. Это очень экономно и легко. Я же предпочитаю работать в традиционной технике, хотя иногда, конечно, приходится использовать компьютер.

Алексей Орлов. Наша жизнь основана на вере. Каждый во что-то верит — в идеалы, карьеру, семью, собственное благосостояние, в Бога. Какова ваша вера в самом широком смысле?

Пол Дриссен. Я склоняюсь к тому, что все — к лучшему. Я оптимист, верю, что существует равновесие, гармония во всем том, что мнится нам случайным и необязательным. Обычно люди надеются, что когда-то будет лучше, чем сейчас. Я тоже надеюсь на лучшее. Наверное, это тоже разновидность веры. Это, пожалуй, и составляет нерв моих работ. Хотя, возможно, в чем-то я закоренелый еретик. Мое понимание мироздания ограничено, и работа над каждым фильмом помогает мне осознать, в каком направлении и куда я двигаюсь.

Алексей Орлов. Каково ваше отношение к религии, религиозному сознанию, религиозному искусству?

Пол Дриссен. Должен признаться, что я не принадлежу ни к какой религиозной конфессии. Родители никогда не принуждали меня к этому, хотя я получил определенное образование в этой области. Однако у каждого ребенка есть свой мистический опыт, он был и у меня. Однажды у меня было очень сильное духовное переживание: я читал религиозный текст среди цветов и ощутил излияние какой-то силы. Переживание было таким сильным, что я до сих пор помню аромат этих цветов. Странно, но я пытаюсь как-то использовать это ощущение в работе, и оно возвращается ко мне. Что же касается религии, то многие, находя мистические аспекты в моих фильмах, думают, что я ревностный католик, но это не так. Скорее, я просто использую свои детские переживания.

В конце разговора я попросил у мастера его E-mail, но выяснилось, что у Пола Дриссена нет Интернета.

П У Б Л И К А Ц И И

Марк Алданов

Исторический кинематограф Марка Алданова

Марка Александровича Ландау-Алданова (1886—1957) с полным правом следует отнести к первому ряду мастеров русской зарубежной литературы. Он был хорошо известен современникам разных стран как автор многотомных исторических эпопей, как драматург и политический публицист. Благодаря републикациям последнего времени литературное наследие писателя вернулось и на родину. Однако мы пока не можем составить полное представление о связях Алданова с кинематографом, хотя нам известно, что одно время он сотрудничал с самой знаменитой из эмигрантских кинокомпаний Cine-France.

Вот что Алданов писал в письме к литератору и журналисту В.Я.Ирецкому (1883—1936):

«21 июля 1924 года

Дорогой Виктор Яковлевич,

кинематографическое О[бщест]во Cine-France пригласило меня в «литературные консультанты». Это значит, что я 1) указываю им новые и старые романы, из которых они могли бы составить сценарии, 2) даю отзывы об оригинальных сценариях.

Не хотите ли Вы предложить что-нибудь Обществу? Моя сестра говорила мне, что у Вас роман, как будто созданный для кинематографа, — Вы ей читали в Берлине. Да я и сам думаю, что Вы, один из немногих русских писателей с фантазией и фабулой, могли бы написать очень интересный сценарий. Неудобство заключается в том, что в случае непринятия (а принятие, к сожалению, зависит только от правления О[бщест]ва, а не от консультанта) труд автора пропадает даром. В противном случае они оплачивают хорошо.

Не пришлете ли Вы мне на 4—5 страницах резюме Вашего сценария или хотя бы Вашего сюжета? Я бы очень рад был представить его О[бщест]ву. [...] В ожидании скорого ответа шлю Вам сердечный привет. Преданный Вам М.Ландау-Алданов»[1].

Кинослужба писателя пришлась на недолгий «золотой век» русской зарубежной кинематографии и связала его имя с крупнейшими ее мастерами. Например, по приглашению режиссера Александра Волкова Алданов как знаток истории консультировал съемки фильма «Казанова»[2]. В конце 20-х — начале 30-х годов он предпринял несколько самостоятельных сценарных опытов, один из которых — экранизация толстовского романа «Война и мир». В те же годы Алданов и Бунин вполне серьезно обсуждали проект совместного оригинального сценария[3], однако все эти затеи по каким-то причинам не воплотились в жизнь.

Тем не менее Алданов считался авторитетным экспертом в области экран-

---

[1] РГАЛИ, ф. 2227, оп. 1, ед.хр. 156, л. 6.

[2] «Новое Русское Слово» (Нью-Йорк), 17 августа 1926 года, с. 3.

[3] Г р и н М. Письма М.А.Алданова к И.А. и В.Н.Буниным. — «Новый журнал», 1965, кн. 80 — 81.

ного творчества среди собратьев по перу, время от времени обращавшихся к нему за консультациями и деловыми советами. Так, например, 13 или 14 октября 1933 года тот же Иван Бунин делился с ним своими кинематографическими «терзаниями».

«Дорогой друг,

[...] Окажите услугу. Получил письмо from Jos[eph] B.Polonsky[4], 6912 Hollywood Boulevard, Hollywood, Calif[ornia]: «Имею возможность продать Ваш расск[аз] «Г[осподин] из С[ан-] Франц[иско]» — ателье может купить только *название* (отдельно) или и рассказ (вместе). Не могу вести переговоров, пока не получу от Вас: 1) доверенностей, 2) Вашу довер[енность] на рассказ, 3) или за название только (без содержания). [...] И вот не знаю, что ответить Полонскому. *Как* написать доверенность? На каком языке ее надо писать? Что сказать про цену?

Готов, конечно, продать все с потрохами — и заглавие, и содержание, — воображаю, что эти с[укины] д[ети] [с ними] сделают!

Не знаю даже, где этот столь знаменитый Hollywood (ведь, каково — «священный лес» значит, кажется!) — *возле Лос-Анджелеса*?

Ответьте два слова, дорогой.

Обнимаю Вас [...]

Ваш Ив.Бунин»[5].

Многоопытный Алданов ответил другу обстоятельным письмом с советами, как лучше распорядиться авторскими правами в отношениях с голливудскими продюсерами, и они были в точности исполнены. После этого Бунин записал в дневнике: «Послал авион Полонскому в Холливуд. 18-го еще». На следующий день В.Н.Муромцева-Бунина оставила другую запись: «Полонский из Холливуда прислал предложение дать ему право продать или заглавие, или всю вещь «Господин из Сан-Франциско». [...] Если бы это дело вышло, то мы были бы спасены, иначе будет очень плохо». Между тем шли дни, а ответа из Голливуда не было. Месяц спустя, 16 ноября В.Н.Муромцева-Бунина записала: «Из Америки насчет синема ответа нет. Ян думает, что [это] один из многих неосуществленных проектов [...]». Так оно и вышло — рухнула очередная надежда писателя на обретение кинематографического заработка, и лишь скорое решение Нобелевского комитета о присуждении Бунину долгожданной премии развеяло остроту разочарования.

Все известные нам документы и свидетельства показывают, что «роман Алданова с кинематографом» тоже не сложился. В 1930-е годы Алданов отошел от околокинематографических дел, всецело отдавшись созданию своих монументальных исторических фресок. Мы даже не знаем, сохранились ли его сценарные опусы и наброски. Одно лишь кажется несомненным: экран для писателя был не столько службой, несбывшейся мечтой о богатстве или просто увлечением киномана, но предметом оригинального интеллектуального чтения и анализа. Чтобы убедиться в этом, достаточно перечесть некоторые из его статей, по жанру тяготеющих не к кинорецензии, а к излюбленному им портретному очерку. Их темы были навеяны посещениями кинотеатров.

Как известно, кинохроника традиционно относится к низкому, «нагрузочному» элементу просмотра. Однако для Алданова она была несравненным историческим свидетельством, полным явных и скрытых смыслов и значений, разгадать и прокомментировать которые под силу лишь искушенному и отягощенному богатейшей эрудицией уму. В мелькании сменяющих друг друга картин политического паноптикума межвоенной Европы для Алданова не было лишних деталей и невнятных мелочей. Традиционная, но умозрительная для исторического романиста схема «люди и положения» обретала в кадрах кинохроники плотскую осязаемость и живую интригу.

Не все из предсказаний Алданова сбылись в реальности, но он никогда и не претендовал на роль оракула. Предваряя одну из своих книг, он предупреждал: «Я не ставил себе целью подводить какие бы то ни было «итоги» нашей катастрофической эпохе. Выводы сделает, если захочет, сам читатель». Ценность и ин-

---

[4] Иосиф Полонский — журналист, печатавшийся в русскоязычных изданиях США по вопросам кино, сотрудник голливудских киностудий, с 1931 года заведовал международным отделом компании МГМ.

[5] ГА РФ, ф. 6845, оп. 1, ед.хр. 342, л. 90.

терес исторического кинематографа Марка Алданова в другом: беспристрастная аналитичность, беспощадная точность характеристик и оценок, изощренное умение стороннего наблюдателя увидеть за внешним внутреннюю суть вещей и явлений и проследить их историческую эволюцию. Именно поэтому статьи писателя представляются нам уникальным для отечественной словесности опытом литературного «дубляжа» кинотекстов, заслуживающим нового прочтения.

Мы воспроизводим тексты статей М.Алданова по нормам новой орфографии, с незначительными пунктуационными и орфографическими исправлениями. И выражаем большую признательность Т.Осокиной, чьими справками пользовались при подготовке этой публикации.

Рашит Янгиров

Прибытие премьер-министра Франции Раймона Пуанкаре для подписания пакта Келлога — Бриана. Париж, 27 августа 1928 года

МАРК АЛДАНОВ

В парижском кинематографе

Президент Гинденбург[6] производит смотр войскам. Гигантского роста, совершенно прямой, в штатском платье, ему совершенно непривычном, он медленно идет мимо фронта. Если вглядеться внимательно, видишь, как тяжело ему идти, какого напряжения стоит старику этот ровный военный шаг. Президент выполняет свой долг, как выполнял его почти семьдесят лет назад, когда в сражении под Садовой[7] шел в атаку на австрийскую батарею.

---

[6] Пауль фон Гинденбург (1847—1934) — фельдмаршал германской армии, второй и последний президент Веймарской республики перед приходом нацистов к власти.

[7] Имеется в виду крупнейшее сражение так называемой «семинедельной войны» между Пруссией и Австрией, происшедшее 3 июля 1866 года у деревни Садовая, в окрестностях богемского городка Градец Кралов. В этой битве прусские войска, поддержанные итальянскими частями, одержали победу над австрийцами и закрепили гегемонию своей страны в формировании единого германского государства.

Это старая школа. Это один из последних ее представителей. Такие люди еще есть в разных политических лагерях. Но они, вероятно, последние.

Лицо у фельдмаршала непроницаемое, тяжелое, каменное. Это не тот «cafard»[8], который запечатлелся на лице принца Уэльского[9], только что, до Гинденбурга, показанного на экране, — предмета зависти всех жизнерадостных людей мира («вот кому весело живется!»). У восьмидесятипятилетнего германского президента вид безрадостный и безнадежный — подходящий стилю германской республики.

История точно нарочно придумывала, как создать наиболее трудные условия для страны, наглядно доказавшей свою изобретательность? Неслыханное поражение, пришедшее как раз тогда, когда народ был совершенно уверен в самой полной победе над всем миром. Самая «военная» нация в Европе, но оружия у нее столько, сколько есть у Голландии или Норвегии. После прусской гвардии — нынешние «шупо»[10]. После беспримерного хозяйственного расцвета — треть населения без работы. После небывалого порядка — небывалый беспорядок. История сказала: выпутывайтесь.

Старое еще сказывается на новом. Символом может служить взрыв экспресса FD-43, происшедший 9 августа у станции Ютербог. Взрыв поезда, это, конечно, новое, — когда же в Германии взрывались поезда? Но тут же и «вечно немецкое» — через двенадцать минут на место катастрофы со станций Ютербог и Луккенвальде подошло четыре спасательных поезда с инженерами, врачами, рабочими и сиделками, точно и в Луккенвальде, и в Ютербоге в эту ночь специально собрались все эти люди в предположении: а не случится ли ночью поблизости взрыв на железной дороге?

В отчете же было сказано, что катастрофа произошла «beim Kilometerstein 60,7» в 21 час 42 (?) минуты.

Как может погибнуть такая страна?

Пуанкаре[11] у себя в Лотарингии.

Публика бурно аплодирует. Чувствуется общее, столь естественное настроение зала, как жаль, что он больше не работоспособен!

Это и в самом деле большая трагедия: Пуанкаре был самым работоспособным человеком в мире. В одном из своих детских стихотворений он говорит о «ненавистном отдыхе» — слова, довольно необычные в устах пятнадцатилетнего гимназиста. Отдых был ему ненавистен всю жизнь. Шестидесяти восьми лет от роду он, случалось, писал семь речей в день и произносил совершенно точно, на память, не справляясь с бумажкой. Свою ответную ноту британскому правительству в августе 1923 года Пуанкаре собственноручно, от первого слова до последнего, написал в один день, в ней было два печатных листа. Нота лорда Керзона[12], на которую он отвечал по пунктам, составлялась в течение нескольких недель, и британский министр не мог прийти в себя от изумления, получив ответ через двадцать четыре часа. По воскресеньям Пуанкаре уезжал из Парижа — для произнесения своих памятных речей, — всегда по железной дороге, так как

---

[8] Таракан (*франц.*).

[9] Потомственный титул члена британской королевской семьи, будущего наследника престола. С викторианских времен образ принца Уэльского стал международным эталоном мужской моды и элегантности. В данном случае имеется в виду будущий король Эдуард VIII (1894—1972), занявший престол в 1936 году, после смерти короля Георга V. Одиннадцать месяцев спустя он вынужден был отказаться от короны из-за женитьбы на неродовитой американке Уоллис Симпсон.

[10] Здесь: ополченцы (*франц.*).

[11] Раймон Пуанкаре (1860—1934) — французский политический деятель, в 1912—1913 годы — премьер-министр, в 1913—1919 годы — президент Франции.

[12] Джордж Натаниель Керзон (1859—1925) — британский дипломат, в 1919—1924 годы — министр иностранных дел Великобритании, один из посредников при заключении мирного договора Советской России с Польшей по итогам войны 1919—1920 годов, автор знаменитой «ноты Керзона» (май 1922 года), в которой британское правительство в категорической форме потребовало от советских властей прекратить ведение коммунистической пропаганды в странах Западной Европы. В данном случае имеется в виду другая нота британского МИДа, адресованная союзным странам-победительницам с предложением временно приостановить выплату денежных репараций, которые побежденная Германия по условиям Версальского договора возмещала за нанесенный ею ущерб.

«в автомобиле *трудно* писать». А если с ним отправлялась его жена, то он платил за ее билет, хотя ему предоставлялся салон-вагон: в законе ничего не сказано о бесплатном билете для жены первого министра. По той же причине он отсылал в пользу бедных все подарки, которые получал в бытность свою президентом республики: в законе ничего не сказано о том, что президент республики должен получать подарки.

Может быть, здесь был и главный политический недостаток этого замечательного, образцово-порядочного, во многих отношениях незаменимого человека. Он исполнял все свои обязательства и того же требовал от других. Германия обязательств не выполняла, он и говорил каждое воскресенье о «la mauvaise foi de l'Allemagne»[13] и, наконец, послал в Рурскую область судебного пристава. Европа могла погибнуть, но «la mauvaise foi de l'Allemagne» была доказана с совершенной очевидностью.

Его речи по ясности построения, по логической силе, по юридическому обоснованию — верх совершенства. Политическая ценность их ниже: он по природе спорщик — большой недостаток для государственного деятеля. Однако неудача политики Пуанкаре была бы много нагляднее, если бы противоположная политика достигла лучших результатов.

Самые же удивительные слова Пуанкаре были им как-то сказаны на завтраке Гонкуровской академии[14] (он, кажется, состоял ее юрисконсультом):

«За всю свою жизнь я ничего не сделал. Ничего делать не смел. Я ничего не делаю и теперь, ибо не знаю, во имя чего нужно действовать».

Кажется, если бы нарочно выбрать — кто никак этого не мог сказать? — надо было бы назвать Пуанкаре.

Квартира Клемансо[15] на улице Франклина. Но ее я видел не только на экране.

В этой квартире в течение сорока лет прямо или косвенно делалась фран-

[13] «Плохое кредо Германии» (*франц.*).

[14] В данном случае автор смешивает Французскую литературную академию, учрежденную кардиналом Ришелье в 1634 году, и литературную премию, названную в честь братьев Эдмона и Жюля Гонкуров. С конца XIX века присуждение этой награды означало приобщение лауреата к числу «академии бессмертных».

[15] Жорж Клемансо (1841—1929) — политический деятель, премьер-министр Франции в 1917—1920 годы.

Адольф Гитлер приветствует штурмовиков. Среди присутствующих Герман Геринг. 1932

цузская, а то и мировая история. Первое от нее впечатление: небогато жил знаменитый человек. Три с половиной комнаты во дворе, правда, с крошечным садом. Мебель такая, какую можно найти у зажиточных русских эмигрантов: покойные кожаные кресла, красный «бобрик» в кабинете, книжные полки в кабинете. Не идут в счет картины Моне, вероятно, подаренные Клемансо художником, его ближайшим другом, да еще несколько ценных старинных вещей. Однако свой стиль в квартире есть; на квартиру зажиточного эмигранта она все-таки не похожа. Он и в книгах, и в старинных вещах знал толк.

У изголовья постели, на которой он умер, висит телефон; в 1917—1919 годы история делалась при помощи этого телефона. Тут же лежит браунинг — Клемансо всю жизнь прожил в опасности. На столе гусиные перья. Он до конца своих дней не признавал ни стальных перьев, ни самопишущего пера. Гусиными перьями писал и «коммунист» Анатоль Франс[16]. Едва ли человек, пользующийся гусиными перьями, может быть большевиком.

В кабинете всем известный по фотографиям стол подковой, сделанный по образцу, вырезанному самим Клемансо из картона. Но работал старик в последние годы не в кабинете, а в спальне, а отдыхал не в кабинете, а в столовой. Почему? Об этом сказано в описании последних дней князя Николая Болконского: «Везде ему казалось нехорошо, но хуже всего был привычный диван в кабинете. Диван этот был страшен ему, вероятно, по тяжелым мыслям, которые он передумал, лежа на нем. Нигде не было хорошо, но все-таки лучше всех был уголок в диванной за фортепиано»... Старый мизантроп, спасший Францию, был очень несчастен, он сам это сказал. И те два знаменитых человека, о которых я только что вспомнил, говорили о себе то же самое. «Я за всю свою жизнь не знал ни одного счастливого дня, ни одного!» — сказал Анатоль Франс. «Халиф Абдурахман имел в жизни четырнадцать счастливых дней, а я, наверное, не имел столько», — говорил Толстой.

«Le piatiletka ou le fameux plan quinquennal!»[17]

Огромные заводы. Трубы еще не дымятся. Но скоро *будут* дымиться. Клемансо говорил, что речь Жореса[18] он узнает по одному безошибочному признаку: все глаголы в будущем времени. К пятилетке это замечание подходит гораздо лучше.

Перед заводами улыбающиеся люди. Они будут хорошо одеты, и улыбка у них будет веселее. Но сейчас вид у этих людей жалкий, несмотря на все старания советских самородков-режиссеров.

Я ехал в автобусе из Ниццы в Гренобль. Мы проезжали через маленькие прелестные полугородки-полудеревушки. Чуть ли не в каждом есть захудалая гостиница с пышным названием: «Hotel Splendid, électricité» или «Hotel Majestic, confort moderne»[19]. Там это électricité обезоруживало своей наивностью. Здесь то же самое преподносится напоказ всему миру. Они хотят создать советское Чикаго. В действительности та же Царицынская слободка, но испорченная нелепой претенциозностью.

Европе так в последнее время надоела «анархия капиталистического хозяйства», что она с почтительным изумлением глядит и на коммунистическую корову в американском седле. Потому что «le piatiletka». План. Быть может, скверный план, но план.

Наше бедствие — короткая память. Плановое хозяйство велось, например, в Германии в 1914—1918 годы с гораздо большим успехом, чем теперь в СССР. «30-процентная недохватка у Круппа или 40-процентная недопродукция в производстве жиров» повлекли бы немедленно катастрофу на фронтах. В воюющей

---

[16] Анатоль Франс (1844—1924) — писатель, эссеист, лауреат Нобелевской премии по литературе (1921), переданной им на нужды голодающих в России. В последние годы жизни Франс проявлял активные симпатии социализму и СССР и даже вступил в ряды Французской коммунистической партии.

[17] «Пятилетка или знаменитый пятилетний план!» (*франц.*).

[18] Жан Жорес (1859—1914) — французский социалист-пацифист, погибший от выстрела националиста сразу же после объявления Францией войны Германии.

[19] «Отель «Сплендид», с электричеством», «Отель «Мажестик», современный комфорт» (*франц.*).

Германии вдобавок плановое хозяйство осуществлялось при неизмеримо более тяжких условиях, уж во всяком случае, без дружной помощи со стороны всех дураков и мошенников капиталистического мира.

Нам, кроме того, самым серьезным образом говорят, что советская молодежь горит и кипит от восторга, вызываемого в ней пятилеткой.

«Посмотрите на эти сверкающие глаза, на эти вдохновенные лица!» Когда же слащавая фальшь надоест русской интеллигенции? Молодежь можно увлечь поэзией войны. Часть молодежи можно увлечь поэзией террора — книга Степняка-Кравчинского стоила жизни немалому числу людей[20]. Но у советской молодежи уже четыре года «в порядке непрерывки» горят глаза оттого, что «благодаря ликвидации обезлички и уравниловки в зарплате, хозрасчетные бригады арматурщиков на Турбострое четко выполняют регулировочное задание с недопродукцией всего лишь в 16 процентов, вызываемой вылазками еще не ликвидированных с корнем рвачествующих, классово чуждых одиночек»... Нет, уж лучше бы наши психологи спорили без «горящих глаз молодежи» и без ссылок на творчество кинематографических самородков.

Было бы странно, если бы вслед за «le piatiletka» на экране не появился и Бернард Шоу[21].

Он, по-видимому, говорит речь. Его речи в свое время мы читали в газетах — о русских, которые любят спать по пять человек в одной комнате, вероятно, из боязни привидений, об осчастливившем Россию безошибочном сердцеведе Ленине.

Он хорошо говорит, передергивает так, что, вероятно, сам того не замечает. В древности у ораторов и воров был один бог Меркурий. Что с него взять? В сво-

[20] Имеется в виду книга «Подпольная Россия» народовольца С.Степняка-Кравчинского, в августе 1878 года среди бела дня заколовшего кинжалом начальника III отделения Мезенцева на Невском проспекте в Петербурге в ходе широкомасштабной террористической акции, направленной против видных чиновников царского правительства.

[21] Джордж Бернард Шоу (1856—1950) — английский драматург, эссеист и художественный критик, лауреат Нобелевской премии по литературе (1925), с начала века симпатизировал социалистам-фабианцам, а в середине 1920-х годов открыто заявил о своей поддержке СССР и с тех пор неоднократно посещал Советский Союз.

Народ Германии приветствует Гитлера. 1932

ей недавней полемике с Невинсоном Бернард Шоу писал ему: «Настоящий художник не может быть джентльменом. Я сам не джентльмен».

«Veritatem unice dilexit»[22].

Он «хочет слиться с миром обиженных и неимущих». Гандизм миллионеров — вещь нестерпимая. Другой знаменитый английский писатель, сверстник Бернарда Шоу, сказал: «Меня мало беспокоит, как живут бедные люди. Я сожалею лишь о том, что они вообще живут». Теперь этот писатель стар, вышел из большой моды и, кажется, почти ничего не зарабатывает. Это очень приятно. Но было бы много приятнее, если б, например, в результате какой-либо банковской катастрофы Бернард Шоу мог по-настоящему слиться с миром неимущих: «Dieu qu'on est orphelin quand on n'a point d'argent!»[23]

Несколько преувеличена, конечно, и его оценка Ленина. Ленин знал толк в людях, но называть его безошибочным сердцеведом не приходится.

Из письма Ильича к Максиму Горькому (декабрь 1912 года): «Малиновский, Петровский и Бадаев шлют Вам горячий привет и лучшие пожелания. Парни хорошие, особенно первый».

Первый из хороших парней был, как известно, приставленный к Ленину агент Департамента полиции[24].

Сердцевед, но не безошибочный.

Калинин в присутствии Литвинова принимает нового французского посла графа Дежана.

Все трое, по-видимому, чувствуют себя неловко — меньше всего Литвинов, больше всего Дежан. Его семейные традиции отнюдь не революционные: дед был главой французской полиции, а прадед председательствовал в военном суде, приговорившем к смерти Мале[25]. Быть может, графу Дежану не нравится биография Литвинова?

Президент республики и министр иностранных дел во дворце *почти* как у себя дома. Но все же только почти. Ленин в 1918 году изумлялся: «Каким образом нас еще отсюда не выгнали?» С тех пор прошло тринадцать более или менее благополучных лет. Но полной уверенности, что они вправду у себя дома и принимают настоящего посла, ни у Калинина, ни у Литвинова, кажется, нет. Есть надежда, что со временем «on les en fera aller, veuillent ou non veuillent»[26], как писала Жанна д'Арк об англичанах. Калинин и Литвинов явно «non veuillent».

Подумать только, что когда-нибудь издатели будут платить немалые деньги за их мемуары: надо же знать, как все это произошло. Да просто по несчастной случайности. Знаю, что безнадежно себя гублю в глазах читателей-социологов, но, по-моему, недавними историческими событиями доказано, что любая шайка может при случайно благоприятной обстановке захватить государственную власть и годами ее удерживать при помощи террора, без всякой идеи, с очень небольшой численно опорой в народных массах. Позднее профессора подыскивают этому глубокие социологические основания.

И незачем все взваливать на отсталость, на вековую темноту России. После «Бесов» Достоевского не мешает перечитать «Землю» Золя. Наше поколение видело историю катастроф, так сказать, в концентрированном виде. Литвинова и Гитлера очень многое объединяет и в прошлом. Самые лучшие курсы истории, написанные до нас, можно считать устаревшими.

Я позволил себе сказать профессору Олару[27], что при всем превосходстве

---

[22] «Только истина достойна уважения» (*лат.*).

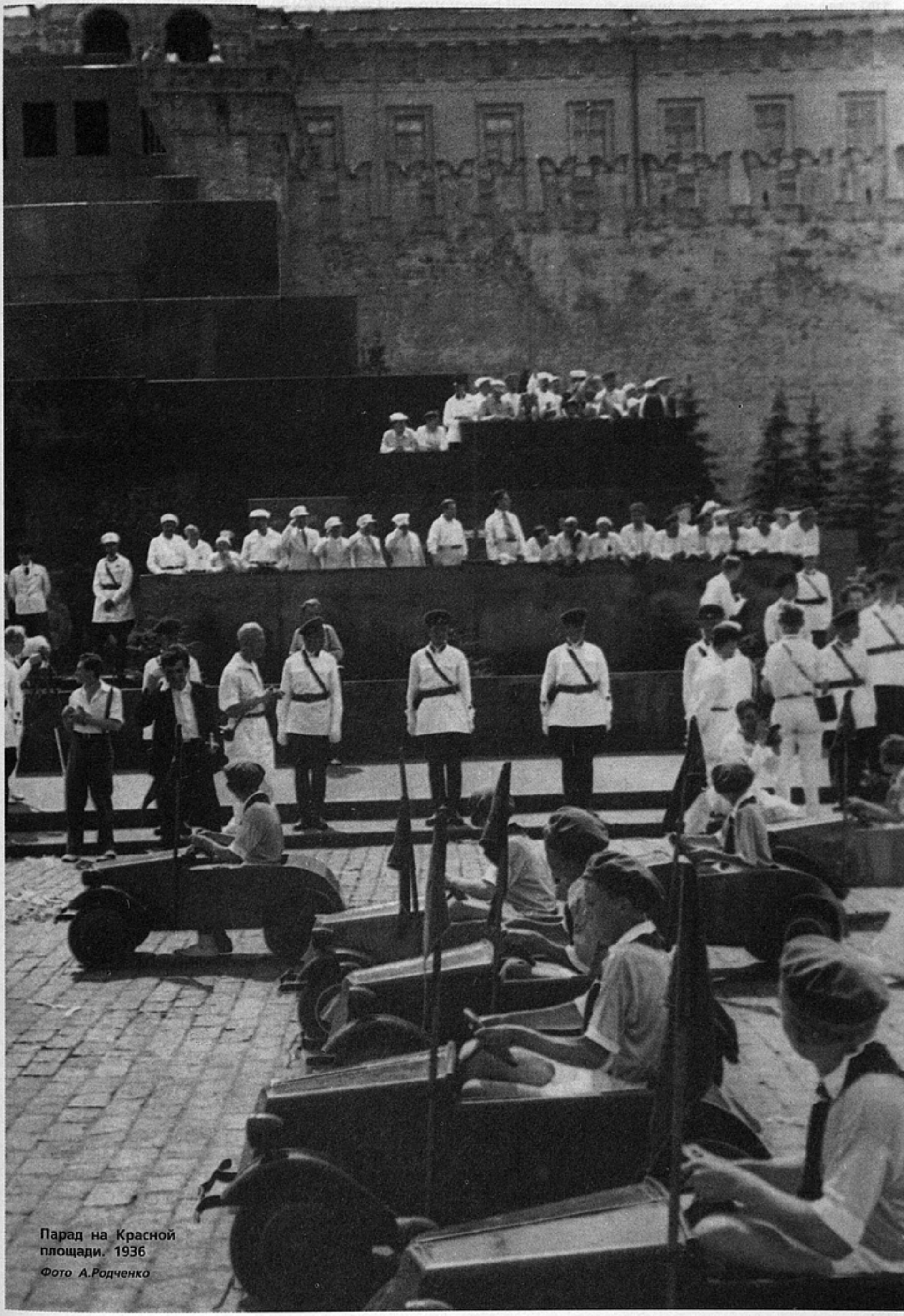
[23] «Боже, каким сиротой себя чувствуешь, не имея ни гроша!» (*франц.*).

[24] Роман Вацлавович Малиновский (1877—1918) — член ЦК партии большевиков, депутат IV Государственной думы от фракции РСДРП и доверенное лицо Ленина, с мая 1910 года — платный агент охранки. После разоблачения в 1914 году уехал за границу, в том же году был призван в русскую армию, воевал на германском фронте и попал в плен. В октябре 1918 года добровольно вернулся в Петроград и был расстрелян там по приговору Верховного трибунала.

[25] Клод-Франсуа Мале (1754—1812) — генерал французской революционной армии, казненный в октябре 1812 года после раскрытия заговора против Наполеона Бонапарта.

[26] «Мы сделаем так, чтобы они ушли, хотят они того или не хотят» (*франц.*).

[27] Альфонс Олар (1849—1928) — французский историк, исследователь истории Великой французской революции.



Парад на Красной площади. 1936

Фото А.Родченко

его *знания* французской революции мы *понимаем* ее лучше, так как мы пережили русскую. Покойный профессор был неприятно удивлен этим замечанием. Он знал все речи членов Конвента и мог перечислить на память постановления Комитета общественного спасения. Но ни этих людей, ни этого Комитета он не видел — хотя можно видеть и издали.

Реввоенсовет. Ворошилов.

Вероятно, он себя чувствует в военном мундире так же, как Гинденбург чувствует себя в штатском платье. Но у деятелей Реввоенсовета выработался собст-

Парад на Красной площади. 1932
Фото А.Родченко

венный военно-советский «шик», напоминающий что-то из прошлого: шик писаря, но писаря кавалергардского полка. Этот третий по счету Карно[28] большевистской революции — убежденный пацифист, как и Гитлер. И в самом деле, легко довести мысль до предела: если все будут вооружены простыми дубинами, то Гитлеры и Литвиновы окажутся хозяевами Европы, за Литвиновым — в теории — сто шестьдесят миллионов дубин, за Гитлером — к несчастью, в действительности — тоже дубин найдется достаточно, лучше и не считать.

Кроме того, война сейчас очень страшное дело. Быть может, не столь страшное, как говорят некоторые специалисты: «Через несколько часов после начала войны Париж, Лондон, Берлин будут обращены в груду горящих развалин!» — но все-таки очень страшное дело. Если же мы повернем по направлению к дубинам, то риск уменьшится, а число желающих рискнуть увеличится.

Выводы: при нынешнем состоянии мира вооружения, быть может, приведут к войне, но разоружение приведет к ней почти наверное.

А теперь «наша Красная Армия будет защищать до последней капли крови границы Советского Союза». Где же они, эти границы? Ноздрев показывал Чичикову границу своих владений. Но потом оказалось, что ему принадлежат земли и по ту, и по другую сторону. Такова и граница Советского Союза. В 1920 году она намечалась на Одере, если не на Рейне. Это тоже легко могло случиться —

[28] Лазар-Никола Карно (1753—1823) — член Законодательного собрания, Конвента, Комитета общественного спасения, один из руководителей армии революционной Франции.

сами поляки говорят, что Польшу спасло «чудо на Висле»[29]. Наш Октябрь не был премьерой, но, возможно, не был и последним спектаклем.

Мирозданием раздвинут,
Хаос мстительный не спит.

На экране сибирский пейзаж. Я никогда не был в Сибири. Однако пейзажа самородок не выдумал. Мог бы и пейзаж выдумать, да незачем.

Пейзаж, страшный своей пустынной беспредельностью. «La sillence éternelle de ces espace infinis...»[30]

Карлейль[31] как-то сказал о России: «Она безразлична к жизни человека и к течению времени. Она безмолвна, вечна и несокрушима»...

«Земли, люди» (Берлин), 1932

Советский парад в кинематографе

Смотр Красной Армии в Москве. Он, несомненно, производит впечатление. Войска маршируют прекрасно. «Не хуже нашей гвардии», — сказал (со смешанными, кажется, чувствами) бывший командир гвардейского полка.

Может быть. Но это не очень важно. Красной Армии не за что сражаться и незачем побеждать.

Парад на Красной площади. 1935

Фото А.Родченко

[29] Имеется в виду контрнаступление польской армии в середине 1920 года против войск Красной Армии, штурмовавших Варшаву. Эта операция завершилась бегством войск РККА и в скором времени привела к подписанию мирного договора между двумя странами, заключенного в Риге при посредничестве стран Антанты.

[30] «Вечное безмолвие бесконечного пространства» (*франц.*).

[31] Томас Карлейль (1795—1881) — английский публицист, философ и историк, изучавший события Французской революции.

— Да так всегда было! — скажет скептик. — Зачем было русским мужичкам побеждать в 1848 году венгров или, еще раньше, брать Париж?

А Красная Армия вдобавок многочисленна. «Бог обычно на стороне больших батальонов», — говорил Наполеон в минуты веселой откровенности. У него можно найти и прямо противоположные утверждения. В этой области военная наука, вообще темная для нас, становится особенно темной. Военные историки еще не разрешили вопрос, какая армия была лучше, например, в пору суворовского похода: «сознательная» французская или «несознательная» русская? Как бы то ни было, с той поры неизгладимую психологическую грань провел 1917 год. Впервые солдаты убедились в том, чего они в девятнадцатом столетии не подозревали: можно при случае стрелять и в начальство. Вековой инерции послушания у Красной Армии нет. Тогда «душа»? Но в душе у нее, очевидно, должна быть брошюра о 3-м Интернационале. Для войны этого мало. Красноармейцы — люди, видящие то, что творится вокруг них. Стрелять они, вероятно, будут, но в кого?

Спор нельзя упрощать: вооружения или «дух»? Все, по-видимому, сводится к дозировке того и другого. В эпоху высшего торжества техники компетентный человек маршал Фош[32] говорил (весной 1918 года): «Когда я становлюсь на техническую точку зрения, победа над Германией представляется мне невозможной. Когда я подхожу к вопросу с точки зрения духа, я не сомневаюсь в победе ни минуты». Некоторые страницы из сочинений Фоша почти дословно совпадают с тем, что сказал о военном деле и о победе в «Войне и мире» Толстой...

А вопрос для нас достаточно важный. Если эти так прекрасно марширующие войска действительно всей душой преданы советской власти, то мы вряд ли когда-нибудь увидим Россию. Но либо такое предположение вздорно, либо человеческий разум — чистейшая легенда.

На протянутом вдоль стены полотне два огромных портрета: слева Ленин, справа Сталин. Это ново — до сих пор, кажется, рядом с Лениным не ставили никого, кроме Маркса.

Вот и сам диктатор. В сопровождении толпы сановников и чекистов он проходит к мавзолею. Перед священной могилой лицо его принимает соответствующее выражение. Настоящие чувства, внушаемые ему Лениным после «завещания»[33], угадать не так трудно. Вспомним латинское изречение: «Пусть он будет богом, если только он мертв».

К сожалению, я не могу признать лицо Сталина ничтожным. В нем есть и сила, и значительность. Незачем изображать этого человека дураком. С тех пор как существует мир, дураки диктаторами не становились. «Удар по левой оппозиции», «блок с правой оппозицией», потом наоборот — психологическая сторона дела много проще. Проблема Сталина — проблема атаманства. Этот человек — атаман по природе.

Гердер[34], порою веривший в переселение душ, говорил, что по лицу человека узнает, кем он был в своем предыдущем земном воплощении. Гёте, по его словам, некогда был Юлием Цезарем. Не берусь сказать, кем был Сталин — «великий строитель будущего» и теперь человек XIII века, тогда в Европе везде власть принадлежала Сталиным. Тогда и создалась та политическая мудрость, которую еще много позднее французский государственный человек выражал словами: «Если бы народу слишком хорошо жилось, то править им было бы очень трудно».

Одет Сталин странно. На нем не военный мундир и не штатское платье, а созданная большевиками форма — нечто среднее между френчем и толстовкой,

---

[32] Фердинанд Фош (1851—1929) — маршал Франции, Верховный главнокомандующий войсками Антанты на Западном фронте на последнем этапе первой мировой войны.

[33] Имеется в виду «Письмо к съезду» (1922), в котором Ленин дал характеристики всем своим возможным преемникам и особо отметил опасность передачи власти в руки Сталина. Этот документ был тогда же засекречен и опубликован в СССР только после XX съезда КПСС, хотя его общее содержание было известно избранным современникам и неоднократно воспроизводилось эмигрантскими органами печати.

[34] Иоганн Готфрид Гердер (1744—1803) — философ, эстетик, литературный критик и педагог эпохи немецкого Просвещения.

помесь чего-то якобы крайне русского с чем-то якобы крайне международным. Вид у диктатора бодрый и уверенный. О других сановниках этого никак не скажешь. Некоторые, старательно улыбаясь (пролетарский праздник), с явным беспокойством оглядываются по сторонам. Знают, что их сейчас фотографируют напоказ всему миру, и все-таки нервно оглядываются. Это, я думаю, первые правители России, не имеющие решительно никаких иллюзий относительно окружающей их народной любви. У представителей старого строя иллюзии были. Были они и у людей 1917 года. Министр труда Скобелев[35], помню, вечно сиял от восторга — так его радовала народная любовь. На концертах-митингах того времени, где он часами говорил о том, что теперь не время для речей, ему действительно устраивались сказочные овации.

Музыка играет. Идет «слава советского государства».

Парад на Красной площади. 1936
Фото А.Родченко

В фигуре Калинина есть что-то непреодолимо комическое. Он посажен в сановники больше за происхождение: «крестьянин от сохи» — так же, как «рабочий от станка», это нечто вроде советского генерала от инфантерии. Можно усомниться, был ли когда-нибудь в самом деле «крестьянином от сохи» этот старичок в пенсне, но во всяком случае никаких других политических заслуг за ним не значится: «ни ритор, ни философ, дидаскальства и логофетства не искусен, простец человек и зело исполнен неведения». Комизм в том, что при советском строе он строго конституционный монарх — король царствует, но не управляет — и, не имея ровно никакого значения, взят исключительно для представительства — принимает иностранных послов, надо же иметь главу государства, как у людей. Вид у него соответственный: строго конституционный монарх веселится со своим народом в день национального праздника.

За президентом также следуют сановники и чекисты. Не разберешь, кто сановник, кто чекист. Лента на мгновение выбрасывает и уводит истинно страшное, зверское лицо. Кто это? Кем был этот человек до революции? Как могли подобные люди появиться в чеховской России, «где ничего не происходит», где национальным недостатком считалась «обломовщина». Странно и смешно те-

[35] Матвей Иванович Скобелев (1885—1938) — социал-демократ, меньшевик, с мая 1917 года — министр труда Временного правительства, а затем активный участник военно-политической борьбы с большевиками, с 1920 года — эмигрант, вскоре ставший неофициальным представителем советской России во Франции, с 1922 года — член РКП(б). В середине 1920-х годов вернулся в СССР и занимал ряд ответственных государственных должностей. В 1938 году в ходе «большого террора» был осужден и расстрелян по обвинению в шпионаже.

перь вспоминать об этих упражнениях в национальной психологии после пережитого нами апокалипсического пятнадцатилетия. Напишет ли свои воспоминания, расскажет ли когда-нибудь свою мрачную повесть этот человек по ошибке? Ведь уж он-то ни при каких будущих переворотах не пропадет.

Другие лица в большинстве серые, ни злые, ни добрые — никакие. «Три тысячи лет человеческой цивилизации», видимо, их мало коснулись. Такими могли быть подлиповцы, из них, как известно, умнейший умел считать только до пяти. У Сталина, у Троцкого «диамат» мог вытравить, выжечь душу. У этих и выжигать было нечего. В отдельности они ничтожны, в массе очень страшны. Вот она, новая людская порода, о которой говорил Горький в излюбленном стихотворении провинциальных актеров (для актеров и предназначалось, как ноты для певцов): «Так шествует мятежный человек вперед! И выше! Все — вперед! И выше!»

Из ворот Кремля выносится на коне Ворошилов. Очень недурно: совсем советский кавалергард, гусар смерти 3-го Интернационала. Именно выносится, а не выезжает. Так на обложках книг для юношества изображали Богдана Хмельницкого, не хватает только булавы. Ворошилов — очередной большевистский Карно. До него Карно был Фрунзе, и еще раньше — Троцкий; в самом начале советскими войсками командовал Крыленко, но недолго — не успел стать Карно. Собственно, сходство неполное: армия того Карно победоносно сражалась с соединенными силами всей Европы. Эти только «создали армию», что, пожалуй, при прекрасном человеческом материале и при неограниченных кредитах для закупок снаряжения в Европе было и не так трудно. Главная заслуга останется, конечно, за Троцким — где же Ворошилову тягаться с мировым чемпионом саморекламы (недавняя поездка Троцкого по Европе[36] сделала бы в рекламном отношении честь и Грете Гарбо, и Поле Негри: они, кроме разводов и расторгнутых контрактов, ничего не могут придумать). Однако и Ворошилова начинают знать на Западе.

Все иностранные корреспонденты в один голос утверждают, что Вороши-

[36] В 1932 году Л.Троцкий, живший после высылки из СССР на турецком острове Принкипо, совершил лекционное турне по странам Европы, сопровождавшееся большой рекламной кампанией в печати.

Парад на Красной площади. 1936
Фото А.Родченко

лов в советской России — «вождь оппозиции, проникнутой национальным духом». Можно с некоторой вероятностью предположить, что таков кремлевский уговор именно для иностранных корреспондентов: «Ты, товарищ Клим, будешь вождем оппозиции, проникнутой национальным духом»... Разные соображения могут быть у Политического бюро, и я весьма сомневаюсь, чтобы Сталин для вождя национальной оппозиции не мог найти другой должности, кроме поста главы Красной Армии.

— Будиони! — торжественно объявляет голос «спикера»[37].

Публика смотрит с любопытством. «Le fameux Boudionni!..»[38] В самом деле он замечателен, этот древний, почвенный, неизвестный Западу образ. Во всяком случае, это нечто подлинное на маскараде: настоящий солдат среди рабочих в генеральских мундирах. Буденный удивительно не похож на интернационалиста и на «строителя будущего». Художник, который пожелал бы дать иллюстрации к «Войне и миру», мог бы с него писать доезжачего Данилу. Это был «по-украински, в скобку обстриженный, седой, морщинистый охотник, с гнутым арапником в руке и с тем выражением самостоятельности и презрения ко всему в мире, которое бывает только у охотников... Несмотря на то что Данила был невелик ростом, видеть его в комнате производило впечатление, подобное тому, как когда видишь лошадь или медведя на полу между мебелью и условиями людской жизни. Данила сам это чувствовал и, как обыкновенно, стоял у самой двери, стараясь говорить тише, не двигаться, чтобы не поломать как-нибудь господских покоев, и стараясь поскорее все высказать и выйти на простор, из-под потолка под небо». К этому ничего не прибавишь. Я дорого дал бы, чтобы поглядеть на Буденного во время заседания 3-го Интернационала или послушать его политическую беседу, например, с Карлом Радеком[39].

За правительством следует дипломатический корпус. Люди того облика, который несколько условно признается аристократическим. Со времен графов Мирбаха и Брокдорфа-Ранцау[40] создалась непонятная традиция: посылать в Москву аристократов. У Франции есть, кажется, только один посол-граф, и его отправили именно в Союз Советских Социалистических Республик. Не скрываю: этот дипломатический корпус на параде Красной Армии представляет собой зрелище и довольно смешное, и довольно жалкое. Советские войска, рабочие, комсомольцы проходят со знаменами. Надписи: «Долой капиталистический строй!», «Долой мировую буржуазию!», «Да здравствует мировая коммунистическая революция!» Послы смотрят и приятно улыбаются. Зачем они приезжают на эти парады, казалось бы, оскорбительные и для них самих, и для их правительств? Долг службы? Никакой катастрофы не произошло бы, если б они не пожаловали праздновать 15-летие Октябрьской революции. Вдобавок, для тех, кого они представляют, кое-что в прошлом могло быть — и, вероятно, было — личной драмой. Ничего не поделаешь, долг службы. Император Франц-Иосиф до конца дней не приглашал к себе мексиканского посланника — в Мексике, как известно, расстреляли его брата[41]. Другая крайность. Но, право, та была достойнее.

Японский офицер, приятно улыбаясь, смотрит на проходящие по площади танки. Я предполагаю, что в них для него нет ничего нового: может быть, и кон-

---

[37] Здесь: диктор (*англ.*).

[38] «Знаменитый Буденный!» (*франц.*).

[39] Карл Бернгардович Радек (наст. фам. Собельсон, 1885—1939) — польский социал-демократ, ставший впоследствии видным деятелем Коминтерна и влиятельным в СССР партийным публицистом.

[40] Вильгельм фон Мирбах (1871—1918) — первый посол Германии в Москве при правительстве РСФСР, был убит чекистом Яковом Блюмкиным 6 июля 1918 года в знак протеста партии левых эсеров против ратификации большевиками Брест-Литовского мирного договора.

Ульрих фон Брокдорф-Ранцау (1869—1928) — германский дипломат, с октября 1922 года посол Германии в СССР.

[41] Максимилан Габсбург (1832—1867) — младший брат австрийского императора Франца-Иосифа II, возведенный им на мексиканский престол в 1864 году. В 1865 году в ходе французской интервенции и сопровождавшей ее гражданской войны в Мексике император и его жена императрица Карлотта были захвачены в плен инсургентами. В июне 1867 года по приказу французского командования и вопреки протестам европейской общественности императорская семья была расстреляна.

струкцию их знает? Может, имеет и списки, и чертежи, и фотографии? Рядом с военным агентом, вероятно, японский посол, тот самый, что ведет столь курьезную переписку с Литвиновым: «Миролюбие советского правительства всем достаточно известно...» — «Поэтому советское правительство очень желало бы заключить договор о взаимном ненападении...» — «Японское правительство тоже очень этого желало бы, но война и так безусловно запрещена договором Келлога...» Нельзя с ним не согласиться: ведь и в самом деле безусловно запрещена! Психология ясная, но и забавная — все клочки бумаги, бумажки не стоят медного гроша, однако два клочка все же лучше (или хуже?), чем один.

За японским послом следует, если не ошибаюсь, германский.

В ту пору, когда бессмысленным, но достаточно жутким memento mori[42] прозвучал на весь мир выстрел Иуды Штерна, правые немецкие газеты писали, что Дирксен «продолжает большое дело графа Брокдорфа-Ранцау». В Германии правые не слишком любили «красного графа», так что эту похвалу надо особенно ценить. Гениальная идея Брокдорфа-Ранцау, как известно, заключалась в том, чтобы использовать советскую Россию в борьбе с западными державами, как теперь не менее гениальная контридея Эдуарда Эррио[43] сводится к сближению с советской Россией для того, чтобы отвлечь ее от Германии. На глубокомысленном дипломатическом языке это называется «русской картой». Нельзя сказать, чтобы в колоде дипломатов ненадежная «русская карта» уже принесла кому-либо очень большой выигрыш. Но они веры не теряют, особенно немцы. Дирксена газеты называли «дипломатом старой бисмарковской школы», выражение тоже не совсем ясное: Бисмарк терпеть не мог дипломатов и не ставил их ни в грош («послы должны мне подчиняться, как капралы»). Верно лишь то, что Дирксен, как и все немецкие сановники «республиканского» времени, мечтает о воссоздании Германии Бисмарка.

Среди этих Бисмарковых учеников есть способные люди. Таковы и фон Шлейхер, и фон Папен, и Гитлер, и Гугенберг[44]. Но нам от их дарований не легче. Что они готовят миру? Может, все-таки сжалятся над «тремя тысячами лет цивилизации»? Хорошо ли, наконец, взвесили силы: и силу нынешней Германии, и свою собственную душевную силу?

Я писал в свое время, что вопрос, стоящий перед Германией, сводится к следующему: даст ли «самая совершенная в мире демократия» себя съесть хотя бы самым совершенным демократическим способом? Теперь ответ ясен: дала. Возможно, разумеется, что это и не окончательный ответ — ничего окончательного в политике не бывает. В том, что случилось, достаточно. «Завоевания великой эпохи», как говорил в 1919 году один из вождей германской социал-демократии, теперь вполне выяснились. Карл Маркс завещал социал-демократам: «В парламенте не грозить уличными баррикадами, а на улице не вести себя парламентарно». Этого завета они не выполнили, Бог им судья: может, и не могли выполнить. Во всяком случае, главные завоевания налицо. Наряду со Сталиным в Москве появился Гитлер в Берлине. Еще недавно наивный историк заметил: «В 1913 году мир походил на пороховой погреб...» То ли дело теперь!

Бисмарк писал на склоне дней: «На душе у меня тяжело. Во всю свою долгую жизнь я никого счастливым не сделал: ни своих друзей, ни семью, ни даже себя. Я сделал много, много зла. Я был виновником трех больших войн. Из-за меня погибли более 800 тысяч человек на полях сражений; их теперь оплакивают матери, братья, сестры, вдовы...» Биограф Бисмарка Вельшингер в символическом освещении описывал его смерть: «В субботу 30 июля 1898 года около трех часов началась агония. В это время бури разразились в Северном море. Бе-

---

[42] Здесь: напоминание о смерти (*лат.*).

[43] Эдуард Эррио (1872—1937) — литератор, политический деятель, премьер-министр Франции в 1924—1925, 1926 и 1932 годы, известный своими симпатиями к СССР.

[44] Курт фон Шлейхер (1882—1934) — последний канцлер Веймарской республики перед приходом к власти нацистов, был убит штурмовиками вместе с семьей в «ночь длинных ножей».

Франц фон Папен (1879—1969) — немецкий политический деятель-консерватор, дипломат, немало способствовавший приходу Гитлера к власти.

Альфред Гугенберг (1865—1957) — немецкий промышленник и политический деятель, оказывавший финансовую поддержку партии национал-социалистов перед ее приходом к власти.

шеный ветер врывался в окна замка и стонал между соснами огромного леса. В одиннадцать часов вечера князь поднялся на постели, поднес руки к лицу, точно защищаясь от какого-то страшного видения, и скончался».

Сделаем поправку на красноречие, все же это — по крайней мере, в теории — могло бы быть интересно современным кандидатам в Бисмарки. Вдобавок, маленькие, дешевенькие войны того времени, как всем известно, невинная забава по сравнению с тем, что теперь обещают нам специалисты: кажется, впервые в истории военной техники средства защиты стали быстро отставать от средств нападения. От налета воздушных отравителей защититься почти невозможно, а чудеса химии и авиации одинаково доступны всем большим современным государствам. «История учит тому, что она ничему не учит». Но хоть от хитроумных ставок на «русскую карту» могли бы отказаться нынешние Макиавелли министерских кабинетов — «пигмеи», по недавнему определению Ллойд-Джорджа[45].

Здесь необходим, очевидно, предметный урок — вот как в немецких трамваях висят картинки с изображением человека, неудачно соскочившего на ходу с площадки и растянувшегося на мостовой. Надпись: «Abspringen endet oft so» («Так часто кончается соскакивание»). Предусмотрительный народ. Если бы он был так же предусмотрителен в политике!..

Публика. Первые ряды, конечно, подобраны: уж очень близко от окруженных народной любовью вождей. Но всю эту толпу подобрать было бы трудно. По лицам нелегко судить о психологии советских граждан — посмотрим в тот dies irae[46], когда они посрывают с себя маски. Однако у меня впечатление: люди, даже те, бритые, комсомольского вида, любуются парадом искренно, как любовалась бы французская толпа. Казалось бы, почему? Конечно, Красная Армия нужна для защиты социалистического отечества от империалистов и белобандитов. Но ведь и в таком коммунистическом понимании она не больше как пе-

[45] Джордж Дэвид Ллойд (1863—1945) — политический деятель, премьер-министр Великобритании в 1916—1922 годы.

[46] День гнева (*лат.*) — начальные слова средневекового католического гимна из второй части заупокойного «Реквиема».

И.Сталин и В.Молотов направляются на Красную площадь. 1935

Спортивный парад на Красной площади. 1936
Фото А.Родченко

чальная необходимость: надо терпеть армию, а любоваться ею не приходится. Это хорошо для какой-нибудь мелкобуржуазной Франции. Армия сама по себе ведь символ отжившего строя.

Все то же. Россия и мир к западу от Рейна вот уже пятнадцать лет живут по противоположным законам. Западный мир открыто левеет, несмотря на разные отклонения. Россия глухо правеет, несмотря на энтузиазм нового града. На Западе интеллигенция по самым разным причинам — кто от долгой безработицы, кто бесясь с жиру — увлекается советским строительством или делает вид, будто увлекается. В России, я думаю, все, не исключая рядовых коммунистов, тоскуют по квартире без уплотнений и без «жилплощади», по бакалейной лавке без хвостов и без карточек — по «отжившему строю», по той самой буржуаз-

ной жизни, над которой так тонко и так искренно издеваются иные советские писатели. Это настоящая трагедия. Смеяться тут не над чем, и уж совсем кое-кому будет не до смеха, когда этой тоской прорвет сто шестьдесят миллионов людей. Не так трудно каждому из нас мысленно себя перенести в их жизненные условия. Многое видели и мы сами, до эмиграции.

На одном из славянских языков эмигранты называются «упрхлики», вероятно, от корня «упорхнуть». В этом, надеюсь, нет ничего обидного: и то сказать, среди людей, правящих теперь в Чехословакии, Польше, Испании, Каталонии, Ирландии (и в России), чрезвычайно много бывших «упрхликов». Мы «упорхнули» от той жизни, которая описана в потрясающих воспоминаниях «жены вредителя»[47]. Продолжение словесной ассоциации, очевидно, должно было бы вызвать мысль о беззаботной, как у птички, радостной жизни на чужбине... Эту жизнь мы достаточно хорошо знаем. Но вот только для того, чтобы не проходить в шеренге манифестантов перед мавзолеем Ленина, стоило — о да, как стоило! — стать «упрхликом», хотя бы и на долгие годы.

Дело ведь, конечно, не в одной материальной стороне жизни, невзгоды которой так легко и бодро переносят издали за советских граждан леди Астор[48] и владельцы сверхпередовых западноевропейских салонов. *Свой* угол имеет ведь и прямое, и символическое значение. Не приходится удивляться и тому, что человека, которого пятнадцать лет и в жизни, и в газете, и в книгах, и со сцены, и с экрана пичкают одним «диаматом», тянет к самым разным сторонам «буржуазной» жизни. Ловкие люди в советской России отлично это понимают. Достаточно взглянуть на советские фильмы. Все они, разумеется, строго идейны и вполне «диаматичны». Но в каждый так или иначе, более или менее ловко вставлены либо «бульварный роман», либо «буржуазная мелодрама», либо сцены из жизни акул капитализма — конечно, с обличительной целью. Если уж никоим образом нельзя изобразить, как живут акулы капитализма, то пристегивается война, притоны, бандиты. Что-то такое вклеили в «Путевку в жизнь», вдобавок совершенно вразрез с тенденцией фильма: задача ведь заключалась в том, чтобы показать, как прекрасно, по-новому воспитывается советское юношество. И вдруг беспризорные попадают в какой-то — вероятно, случайно оказавшийся в СССР — притон! Вино, женщины, револьверы, выстрелы, связанные люди — как в лучшем фильме из быта чикагских гангстеров. Советское новое воспитание от этих сцен, быть может, теряет по сравнению со старым, буржуазным. Но, очевидно, спрос рождает предложение.

В «Днях»[49] недавно были напечатаны стихи поэта Безыменского[50]. Он горестно предупреждает, что в сердце советского человека

> В углах где-то есть тайники,
> Где скрываются чувства — мещане,
> Чувства — буржуи,
> Чувства — меньшевики.

Думаю даже: не столько чувства — меньшевики, сколько чувства — буржуи.

Мавзолей Ленина. Это далеко не худшая из советских построек. Но даже для надгробного памятника большевистскому богу они ничего *своего* придумать не могли. Как раз перед войной немцы открыли американскую архитектуру (действительно, превосходную), признали ее высшим достижением зодческого искусства со времени Возрождения и нашли в ней египетское влияние. К большевикам все это пришло с опозданием в несколько лет и с точностью сказалось на

---

[47] Имеется в виду история бывшей сотрудницы Государственного Эрмитажа Татьяны Чернавиной. В 1932 году она вместе с мужем, ученым-ихтиологом Владимиром Чернавиным и четырнадцатилетним сыном сумела бежать из заключения в Соловецком лагере через Финляндию на Запад. На протяжении следующего года ее воспоминания о советской жизни под названием «Жена вредителя» печатались с продолжением в газете «Последние новости» и тогда же были переведены на несколько европейских языков.

[48] Нэнси Уитчер Астор (1879—1964) — британская общественная деятельница, первая женщина-депутат Палаты общин (1919—1945), с 1906 года — жена банкира Уолдорфа Астора.

[49] Ежедневное издание «по вопросам политики, экономики и литературы» газета «Дни» выходила поочередно в Берлине и Париже с октября 1922 по июнь 1928 года и отражала политическую линию партии эсеров.

[50] Александр Ильич Безыменский (1898—1973) — «комсомольский» поэт, литературный рупор советских политических кампаний 1920—1950-х годов.

ленинском мавзолее; здесь и Германия, и Америка, и Египет. Среди строений исторической площади есть высокие создания искусства, есть и другое, не имеющее художественного значения. Но все это русское искусство. На Красной площади этот мавзолей, сам по себе недурной, — столь же нелепый, сколь хвастливый вызов вековой истории. Можно, однако, думать, что по долговечности он с египетскими пирамидами не сравнится.

На площадке мавзолея, стеснившись вокруг Сталина, стоят сановники. Красная площадь залита народом. Картина получается символическая: скала на море. Вдруг буря? Что останется на скале? Быть может, поэтому все они так льнут к Сталину, так раболепствуют, так унижаются перед ним. Ведь все-таки эти люди работали на историю, у каждого из них через столетие найдется дурак-биограф. Зачем они ему причиняют неприятность своими постыдными покаяниями? Боязнь репрессий со стороны Политического бюро? Однако достаточно ясно, что Рыкова, Каменева, Зиновьева, Бухарина Сталин не расстреляет, как не расстрелял и Троцкого. Нет, тут не боязнь репрессий. Тут психология людей, ждущих бури на окруженной морем скале. Какие уж внутренние споры! У кого воля и нервы крепче, тому и подчиняются беспрекословно остальные. А этот человек, повторяю, природный атаман. Все они его ненавидят, но чувствуют: если он не спасет, то уж не спасет никто другой.

Мирабо говорит: «Trop souvent le danger ralie à la domination absolue; et, dans le sein de l'anarchie, un despote même parait un sauveur» — «Слишком часто опасность мирит с безграничной властью, в пору анархии и деспот кажется спасителем».

Мимо мавзолея проходит со знаменами ликующий народ. Поразительное совпадение в том, как выражается ликование. Надписи: «У нас пятилетка выполнена в четыре года», «Мы выполнили пятилетку в три года и восемь месяцев» и т.д. Разумеется, единый народный порыв восторга, но все же ГПУ могло бы больше позаботиться о правдоподобии.

В какой-то процессии идут почтенные седые старики. Вероятно, советские ученые. Бедные люди, самые несчастные на свете!..

Много лет назад, в пору страшного голода Ленин (кажется, по совету Максима Горького) решил «протянуть руку спецам». Им было сделано определенное предложение. Для его обсуждения на одной из московских квартир собралась старая гвардия русской интеллигенции. С разных концов огромного города пришли пешком нищие, больные, голодные, оборванные люди — с именами, известными всей России. Предлагали им много, очень много: кусок хлеба, дрова, обеспеченный угол, иными словами, всё — жизнь. Предложение было отвергнуто — историк русской интеллигенции этой сцены не забудет. Большинства тех людей уже нет в живых, некоторые были расстреляны. С той поры многое изменилось. Нам, эмигрантам, никого судить не приходится.

Герцен писал когда-то о порабощенной Италии: «Страна похожа на семью, в которой совершилось какое-нибудь черное преступление, обрушилось какое-нибудь страшное несчастье, обличившее дурные тайны, — на семью, по которой прошла рука палача, из которой кто-нибудь выбыл на галеры... Все в раздражении, невинные стыдятся, всех мучит бессильное желание мести, страдательная ненависть отравляет, расслабляет. Может, и есть близкие выходы, но разумом их не видать; они лежат в случайности, во внешних обстоятельствах, они лежат вне границ. Судьба Италии не в ней. Это само по себе одно из невыносимейших оскорблений».

Войска проходят мимо мавзолея, музыка играет марш — он у них исполняется и на похоронах. Сталин, чуть щурясь, с легкой усмешкой смотрит на народ. В воздухе носятся аэропланы, идут броневые автомобили, народ ликует. Бравурно-похоронная музыка зажигает сердца:

Sonne aujourd'hui le glas, bourdon de Notre-Dame
Et demain, le tacsin! —
Греми сегодня похоронным звоном, колокол,
А завтра ударь в набат! (В.Гюго).

«Последние новости» (Париж), 5 февраля 1933 года[51]

Публикация и примечания Рашита Янгирова

[51] Под названием «Советские люди (в кинематографе)» перепечатано в кн.: Алданов М. Юность Павла Строганова и другие характеристики. Белград, 1933.

ЕФИМ ЛЕВИН

День за днем

ДНЕВНИК

Ефим Левин

Фима Левин был настоящим ученым, теоретиком и историком кино. Из тех, кто, казалось бы, знал все. Но знания его не были схоластическими. «На него книжная полка упала», — говорил он, смеясь, о людях такого типа.

Он сам был из тех идеалистов-шестидесятников, которые полагали искусство абсолютной ценностью. Неудивительно поэтому, что в своем дневнике он написал: «Искусство перестало быть абсолютной ценностью. Ею стало преуспевание — любой ценой».

Если многие, как и платоновские чевенгурцы, «счастливую жизнь предпочитают любому труду», то для Фимы неустанный труд и был счастливой жизнью.

Мы, коллеги по редакции, его очень любили. Наш Фима был человек живой, легкий, остроумный, интеллигентный. Но тихий. Он не говорил повышенным голосом, избегал конфликтов. Была в нем даже какая-то робость.

И ничего-то мы не знаем о людях, даже близких, ничего...

Мы уже публиковали труды Фимы Левина «из ненапечатанного». А теперь вот хотим предложить читателю отрывки из его дневников 1978—1984 годов. На наш взгляд, они интересны как страницы культурологии, страницы времени. «Постоянный хоровод: Эйзен,

Тарковский, Булгаков, Довженко, Блок». Но еще удивительней оказалась для нас страстность и даже мятежность размышлений нашего тихого Фимы Левина.

В каком-то смысле это записки из подполья. «И гадко на душе от [...] безвременья». Как же, оказывается, тяжело ему жилось, как мало он успел сделать по сравнению с замыслами и как утомляла, уничтожала его подневольность редакторского труда, когда он был вынужден заниматься текучкой вместо того, чтобы засесть за свое, главное.

Он пишет прямо как чеховский герой: «Скоро пятьдесят, а ничего, ничего не сделано. Мука». И все же: «Сегодня-то нельзя сомневаться, что рукописи не горят. Надо, чтобы они были, рукописи. Об остальном не следует заботиться».

Мы не стали смягчать даже самые резкие суждения автора, чтобы не нарушать подлинность дневниковых записей, в которых запечатлелись не только его личность, но и само время. Надеемся, что те, кто стал объектом столь жесткой критики, простят ее тому, кого уже нет среди нас.

Людмила Донец

На первом своем этаже история феноменологична. Экзистенция непрерывна. Идеи носятся в воздухе. Их воплощают, выражают культура, искусство. Мишура тоже не случайна, она пронизана идеями времени; пустышки их извращают, компрометируют, пародируют, но по-своему подтверждают их прописку во времени. [...]

Бескультурье — кривое зеркало культуры. Крайняя, убийственная бездарщина, тупость и маразм новогодних «Голубых огоньков» — богатое свидетельство времени, без него и ему подобных потомки не поймут вполне шестикнижье Ю.Трифонова, скажем.

Алла Пугачева пустилась во все тяжкие. Все старается легализовать вульгарность, сделать ее свойской, привлекательной, нормальной. Ищет публику, хочет, чтобы она была широкой, и понимает, что для наибольшей популярности надо стать частью массовой культуры, то есть вульгаризоваться, усвоить дурной вкус, предать артистизм, изящество, блеск, изменить своему таланту и потерять уважение ценителей.

Время посредственностей везде выражает себя одинаково. Середняк — мерило. Он становится ориентиром, идеалом, нормой. Осознанно и стихийно. Без учета усреднения не понять процессов внутри времени и культуры. Противодействие, развитие окрашены вниманием к середняку. [...]

Не считаться с реальностью, стоять спиной к развитию жизни — позиция реакционная, тут я с Г.С.Кнабе согласен. Но отбросить прежние нормы и бездумно принять новые, потому что они есть, — прогрессивная позиция? Цепляться за старое, взывать к нему — смешно, надеяться возродить — реакционная утопия. Но нельзя принимать дурновкусие, вульгарность, идеалы непросвещенной массы, ставшей широким потребителем культуры и требующей примитива: ее вкусы преходящи. Вывод: не цепляться за ушедшее и не принимать примитив, а видеть новые формы подлинной культуры, которые рождаются, и сопоставлять их с живыми ценностями культуры. Тогда окажется, что ушедшие формы ушли не совсем, а примитив был удобрением для нового. [...]

Несколько поколений не знают этики Толстого и не участвуют в его духовной жизни: одних художественных произведений для этого недостаточно. Закрыт важнейший источник культуры. К проблеме сознания, нравственного императива, беззаветной веры. Трактаты по этике, философии, религии, дневники,

письма. Только в ПСС[1]. Кому оно доступно, мы знаем. Вот так и живем, не тужим. Убогое представление о толстовстве, искаженное — о непротивлении. Глубинная основа не выявлена. Между тем она пробивается даже у нас. Неосмысленно. Не понята связь с традицией. Вера в победу добра, в то, что зло устыдится самого себя, раскается, исправится, а добро возьмет верх без кулаков. Жалкий фильмишко «Все начинается с дороги» — и тот не чужд этой вере! Демьяненко играет страстотерпца. И таких немало — немыслящих, не сознающих себя крупно. [...]

Знакомство с Глебом Панфиловым.

Август. Его квартира. Чурикова, сын. Кабинет. Долгий и интересный разговор. Практически он закончился ничем: писать параллель к Шукшину Панфилов отказался, на предложение писать вместе книгу «Диалог» ответил уклончиво. Но раскрылся хорошо. Слов нет — личность. Дал прочесть «Тему». Поражен, до чего это слабый сценарий. И кто соавтор? Саша Червинский! Есть живые места, в целом же вторично, банально, натужно, психологии ни на грош, зато немало явной дешевки. Вернул, ничего не говоря, а он не спросил. Встреча была единственной. Договорились, что я позвоню ему, когда напишу о нем статью. Случится это не скоро, увы. А статья давно готова, только не написана! [...]

Гундарева в «Трактирщице»: все делает правильно, старательно и без пота. Но какая скука! Режиссер — среднестатистический нынешний олух. Без огня, темперамента, без всякого чувства театра и театральной формы, в спектакле нет жизни, ритма, блеска, нет игры. Жуют реплики, «доносят текст» «под Малый театр», все это вяло, медленно, топорно, словно все заторможены.

Помню Марецкую — это была великая роль! Прошло больше двадцати лет, театр гастролировал во Львове, я за десятку сидел на галерке, а словно вчера было, так ясно вижу каждую сцену, жесты, слышу ее голос. И дело не в том, что Гундарева — не Марецкая, а Белинский — не Охлопков. Дело во времени, которое живет в иных ритмах, у него другой темперамент, другая кровь, оно суетливо и внутренне вяло, бескровно и истерично, ему чужд театр, полный жизни, ему нужен театр, который создал бы образ безжизненного существования. В финале кавалер играет драму! Чуть ли не трагедию! А ведь это, черт возьми, комедия! Как раз комедии в спектакле нет. Нет у режиссера и актеров ощущения жанра — ощущения яркой полноты жизни, веселости существования, нет радости бытия и желания радоваться. Финал печален, лиричен, поставлен плохо в специальном плане, но не случайно его общее настроение. Ненужность комедии Гольдони, замена ее лирической грустью — знамение времени. [...]

Писал статью о стиле — нравилось, а прочел верстку — аж скулы заболели: поспешно, скомкано, малоразборчиво, коряво. И на этот раз не смог долго работать, переписывать и править, отложить и переделать. Написал — тут же на машинку, в печать. Надо с этим кончать, но обречен пока на спешку и никак не могу из нее выбиться. Развивается привычка писать не быстро — это было бы неплохо, — а бегло, невдумчиво, безответственно перед стилем. Вот в чем беда. Отвыкаю от упорного труда, от бдения, от языка. Надо работать всерьез, истово.

Вышел прекрасный том Бёркли. Помню, я случайно достал, еще во Львове, один его диалог, изданный в 30-е годы, и был дико поражен красотой и глубиной мысли, величием духа и спокойной верой в свою правоту — в то, что за миром чувственным, материальным есть мир духовный, идеальный, хотим мы этого или не хотим, знаем о нем или не знаем, постигаем его или нет. Идеалистом я не стал, но был подготовлен к критике его философии и отнесся к ней трезво. [...]

Катаев сказал, что перечитывал Библию, и торопливо добавил: как художественное произведение. В этом — он весь. Возразил, что не считает уровень моло-

---

[1] Полное собрание сочинений.

дежной прозы низким: все хорошо, много хороших писателей, но назвать почти никого не мог. Перечисляя любимых писателей, не назвал ни одного современного. Весь в прошлом, но в каком? В фиктивном! Придумал себя в нем и «занял» в нем «свое» место. Расчет почти точный. Истинное положение дел известно немногим, «Роковые яйца» читали единицы. Но история всех расставит по заслугам.

Возня вокруг Бриков. Одна крайность сменяется другой. Новая братия «маяковедов» стирает все следы Л.Ю.[2]. Словно ее и не было в его жизни. Вообще говоря, следовало ожидать чего-то в этом роде, слишком уж много ненависти к ней накопилось. Но хрен редьки не слаще. Нужна правда, пора писать подлинную историю, выяснить истинную роль Л.Ю. в судьбе В.В. Теперь В.Б.Шкловский ее оправдывает и обеляет, забыв, что говорил о ней, когда они еще были в ссоре с 1928 или 1929 года. Скучно!

«Весть» Д.Самойлова. Вот событие необходимейшее. Наконец-то свершилось. Найден синтез классической традиции и современного состояния духа. [...] Подлинно русская поэзия. «Снегопад» — чудо. Открыт путь, найдено слово. Смутно искали Ахмадулина, Вознесенский, мог найти Соснора, почти нашел, да погубил себя, Шкляревский, Соколов, вероятно, и другие. Но не хватило таланта, культуры, характера, мужества, гордого терпенья, к судьбе презренья и всего пушкинского духа. «Смежили очи гении» и «все разрешено» — однако это не страшно: есть Самойлов, есть преемственность, самосознание, «музыка и вдохновенье».

Вознесенский в новой роли. Большой поэт, который не состоялся. Черновой набросок. Был талант, ум, вдохновение, огромное желание стать искупительной жертвой, была совесть, понятие о чести, сознание долга и ответственности. Но все это — в недостаточных дозах. Не было корней и нужного атмосферного давления. Он не созрел, остался юнцом, начинающим поэтом, в лучшем случае — предтечей. И заметался, стал дешевить, мельчить, спекулировать, мешая зерна подлинного с грудами дерьма. Явление характерное, нужное, отчетливое, полно выразившее существенные стороны времени.

Впервые прочел «Путешествие дилетантов» и задохнулся от радости. Огромное событие — проза Окуджавы. Словно особняком стоит, но внутренние токи — сообщение с Трифоновым, Казаковым, Распутиным, Самойловым. Не стилизация, а воплощение, ясновидение. Та же проблема корней в культуре, традиций. Замечательная трезвость, никаких иллюзий, расчеты с прошлым, стоицизм. Что из того, что нет веры? Есть надежда — вопреки всему. «Нам остается жить надеждой и любовью...» Утрата веры не абсолютна: это утрата иллюзий, предрассудков, самообмана, это новый этап и новая форма историзма мышления. Вырабатывается новое знание и вера в него. Вера — всякая — противоположна знанию, как известно: верим в то, чего не знаем, в то, что знаем, верить не надо, но в историческое знание входит и вера в это знание, она есть воодушевление, готовность жить и мыслить, терпеть и страдать, жертвовать и не уклоняться.

[...] «Сила и материя» Бюхнера была очень популярна у русской молодежи 60-х годов прошлого века. Это многое объясняет. Надо бы изучить формирование нравственно-психологического типа шестидесятников, их влияние на вторую половину века и в особенности — на поколение 90-х. Его плоский практицизм в форме героического идеализма, бездуховность в виде атеизма, примитивное представление об обществе, субъективно замаскированное верой в примат политэкономии, убеждение в том, что всякая истина конечна, достижима, исчислима и непререкаема, мышление социологическими категориями и массами и полное пренебрежение к отдельному человеку, утрата представлений об уникальной ценности человеческой личности, в итоге — уверенность в том, что человеческая жизнь не стоит ничего, как и судьба меньшинства, что ими можно

---

[2] Лилия Юрьевна Брик.

жертвовать без раздумий ради некоего идеального будущего, вообще небрежение настоящим ради него, то есть иная форма религии и вера в царствие небесное, героизм, самопожертвование, бескорыстие, жестокость, нетерпимость, фанатизм, преданность, неспособность жалеть и сострадать, всевластие идеи в сознании, отрыв ее от реальности, замещение ею реальности, нежелание и неумение считаться с действительностью, а из всего этого — дикая смесь самоотверженности и тиранического насилия, самопожертвования и маниакальной нетерпимости, предельной преданности своему делу и параноической самоуверенности, воли и каприза, озаренности и казарменности. 90-е годы — интереснейшее время, многие корни и истоки. Помогают это понять Чехов, Толстой, Достоевский.

По Фрейду, за приобретение культуры человек расплачивается потерей счастья. Если под ним понимать духовную цельность примитива, нерасчлененность внутреннего мира, однозначность реакций, поведение, обусловленное традицией и средой, невыделенность из коллективного целого, неиндивидуализированное сознание — словом, доличностное состояние сознания, лишенного самоанализа и рефлексии о мире. Это докультурное состояние — счастье примитива. Культура отнимает его и заменяет духовной сложностью, дисгармонией, поисками гармонии и всем прочим, что воспринимается как несчастье отчужденного индивида, как вечное беспокойство и напряжение. По Фрейду, далее культура порождает психологическую нищету масс, неудовлетворенность культурой и желание от нее избавиться. Это доказано историей многократно. Все антикультурные движения возникали и развивались в ситуации такой нищеты и неудовлетворенности, тяготения к культуре и вражды к ней. Яркий пример — фашизм. Это не только идеология деклассированности, но и психология люмпенства. Фрейд многократно предвидел фашизм во всех его личинах.

Мало кто мельчает так убого, бесцветно и неряшливо, как Нагибин. Вот случай, когда нечего пенять на обстоятельства, на кино: он сам виноват — дешевка в нем взяла верх. Утратил содержание, писать стало не о чем, в руках — мертвая форма с пятнами старого пота. Пошел сочинять о художниках прошлого, и как жалко все выглядит. Мельчит все, к чему прикасается. Пересказывает известное с подробностями из документов и постоянно претендует на философию и психологию, на открытие глубинных сокровенностей. А выходит слабая беллетризация биографических сведений. Сравнить с подлинным — Томас Манн, «Трудный час», например, или Акутагава — как он проникся Толстым и Тургеневым! Бессодержательность и безличье ничем не прикроешь. [...]

В сфере искусства все больше места занимает информация, вытесняя образ, художественное, повествование авторское вытесняется безличным описанием случаев жизни, и процесс этот ширится. Искусство вытесняется его едва организованным материалом, художественная форма едва теплится и оказывается излишней, событие само говорит за себя — плоско, однозначно, на своем собственном, бытовом уровне. Духовные интересы отодвинуты для массового восприятия информационными, удовлетворяющими растущий голод практического знания о мире. Культура распространяется вширь, а не вглубь и становится менее духовной, более поверхностно-эмоциональной, примитивной, но и более живой, подвижной. Искусство измеряется мерками быта, понижается до него, в него включается и становится заменителем фольклора. Вот, видимо, одна из причин сложного явления. Соавторами Баха, Манна, Врубеля, Сарьяна могут быть немногие. А что же делать остальным? Они тоже должны сочувствовать, сотворчествовать, строить вместе с авторами общий мир, близкий и понятный, сопоставимый с их жизненным опытом. И такое «искусство» становится, отвечая на эти запросы, массовым: шибко идут вечные зовы, проскурины, липатовы, матвеевы, свиридовы, сюда ударяют лицом евтушенки, таланкины, алешины и прочие. Они открыты малокультурному, непросвещенному восприятию, ориентированы на него. Явление это противоречиво, как всякое культурное развитие вширь. Оно, несомненно, демократично, ибо доходит до сотен миллионов. Оно дает им эрзац, обманывает их, но и подготавливает следующий

этап — пресыщение и пробуждение духовных запросов. Надо учесть, что и развитие вширь сопровождается движением вглубь: высокая культура и подлинное искусство в этих условиях не теряют свою аудиторию и имеют возможность ее расширить. [...]

В эпоху мысли и разума не надо отчаиваться из-за утраты иных ценностей: они относительны. Ни победа идеала, ни победа экзистенции не бывают ни полными, ни окончательными: они меняются местами.

Новая встреча с Дзиганом. Он человек неглупый (конечно, порядочный), но неглубокий, застрявший в 30-х годах, время прошло сквозь него, все те же громы на головы «камерников», все те же дифирамбы эпическому кино. Отсутствие исторического сознания, исторического чутья.

Много рассказывал о Вертове — как его выгнали со студии и не давали работу и он нищенствовал (жил в том же доме, что и Дзиган), его брюки были обтрепаны с колен, он был жалок, сир, одинок, никто ему не помогал, никто с ним не общался. А духовная жизнь, судя по его дневникам, замыслам, — высокая, богатая. Не сломился, не сдался, не пошел строгать культфильмы.

— Почему же, Е.Л.[3], никто ему не помог?

— Да мы, игровики, с документалистами вообще не общались. А они его сами и травили, изгоняли.

— Как же так? Ведь Копалин и другие — в те годы его друзья, ученики.

— Они его предали, рвались все в лидеры, к выгодным заказам, а он им мешал. Они и настроили против него руководство.

Конечно, Е.Л. лукавил: не потому Вертову никто не помогал, что игровики были сами по себе, а потому, что боялись, завидовали его прошлой славе. Для С.М.[4] он был старый антагонист, да Эйзену и самому в ту пору было время думать о завещании. Точно так же никто не помогал Булгакову, Олеше. [...]

Конечно, «Слово о Толстом» — подвиг нашего дорогого Шкла[5]. И все же фильм не вполне получился, не в его жанре. «Жили-были» — одно дело, а здесь нехороши совсем по-другому фрагментарность, перескоки, повторы, ошибки, неточности. Есть прекрасные, сильные куски; главная ценность — сам Шкловский как он есть; однако о Толстом сегодня надо было сказать крупнее.

Учения о возможности идеального человеческого общества явно или молчаливо исходят из веры в то, что человек по природе изначально добр. У истоков этой веры — Руссо, с его утопической историей этики. Вера в то, что если сделать условия человеческими, то все остальные проблемы в принципе можно решить, так как каждый поддается исправлению, воспитанию, совершенствованию. Толстой, воспитанный на Руссо, как на материнском молоке, разработал систему самосовершенствования личности, будучи уверен в том, что оно не только необходимо, но и возможно для всех без исключения. Эта вера, которая движет горы, достойна всяческого уважения. Но не менее ценно и трагическое мировосприятие, лишенное веры в изначальную добрую природу человека, видящее, что природа эта противоречива и таковой пребудет всегда, по крайней мере до вмешательства генной инженерии, и что идеальное общество, обусловленное добром, утопично, а реальна идущая тысячелетиями борьба, которая никогда не закончится. Тяжко сознавать, что никогда не наступит на земле царство разума, добра, справедливости, тяжко жить и работать с этим сознанием, но, очевидно, силу жить и работать дает понимание того, что знание предпочтительнее веры, что прогресс трагически противоречив и таким его надо понимать, уважая великие этические утопии, но видя то, что от них ускользает; трагическое мировосприятие ничего общего не имеет с цинизмом, не ведет к приспособленчеству и выражается не только в стоицизме, но и в активной жизненной позиции, которая исходит из своего идеала общественного устройства. Идеал этот — не отсутствие противоречий и всеобщее господство добра, а упор-

---

[3] Ефим Львович Дзиган.

[4] Сергей Михайлович Эйзенштейн.

[5] Виктор Борисович Шкловский.

ная работа «старого крота», движение прогресса своим путем — через страшные, кровавые противоречия, внутри которых человек обязан проявить величие своего духа, всю мощь характера на стороне революционных сил прогресса. Неверно считать трагедийное мировосприятие пессимистическим. Последнее — совсем иной тип исторического сознания, наряду с оптимистическим, верящим в осуществление идеала. Пессимистическое мировосприятие близоруко и чаще всего ведет к пассивности.

Дико хочется слушать музыку, особенно Шопена и Вагнера, иногда Скрябина. И постоянная жажда писать — но не чужие статьи для журнала, а свое. Ночью просыпаюсь — мучит желание писать, мысли теснятся, тоска охватывает. И сверлит мысль: неправильно живу. [...]

Последняя «Кинопанорама» производит ужасающее впечатление. Дикий, немыслимый случай хилой школьной художественной самодеятельности, клиническое косноязычие, скованность, провинциализм, забитость и тусклость, потуги на юмор, жалкие попытки быть раскованными, унизительная игра в фантики — что за уровень, что за маразм! Позор и поношение, утрата человеческого достоинства и облика. Боже правый, когда же это кончится, когда же ТВ наше выйдет из дебильства?

Великое дело удалось Симонову — начать цикл Булгакова. Пусть передача поверхностна — все понятно, важен общественный факт, и те драгоценные зерна, которые в ней есть, прорастут. Не удержался и отвесил ляп Катаеву! Уверен, что выйдут и воспоминания, и ранние повести. Идет время Булгакова. Надо садиться за работу о нем. Все яснее и опосредования, многое обдумано. Почему-то начинаю обдумывать работу о нем, когда мне плохо, тяжко, трудно жить. [...]

Знакомство с Григорием Александровым в монтажной «Мексики». Тяжелейшее впечатление. Развалюха. Смерть жены и сына, видимо, доконали. Знакомство с Э.В.Тобак. Интересный человек, личность, насколько можно судить. Обещала встречу для беседы.

На студии — разговоры о «Сталкере» и Тарковском: никто не осуждает — во всяком случае, вслух. Ставят в пример.

Евтушенко производит впечатление полусумасшедшего. Надо совсем оторваться от реальности и свихнуться на своей особе, чтобы печатать беседу с Саррот, где он открыто самовлюбленный хам, а теперь вот — беседа о Феллини! Неловко читать. Пошлятину несет о фильмах, о «Городе женщин», вообще ясно вырисовывается суть его как общественно-нравственного явления и его деградация. Он графоман в широком смысле — не только слабенький поэт, бездарный прозаик и смехотворный сценарист, но и дилетант в самом своем бытии, существовании: графоманство как содержание и форма жизни. Отсюда — жалкая суета. И беспринципная смесь левого с правым, фрондерства и охранительства. Тоска!

«Шура и Просвирняк». Очень важно! Влияние Трифонова отрадно. Верная картина судеб и времени. Микрокосм. Подоснова народной жизни. Развитие метода Трифонова («Время и место») — значение социально-нравственного хронотопа. У Трифонова — семантика определенных мест жительства, образ пространства-времени, его эволюция, распад, власть памяти, боязнь прошлого, скептическое отношение к будущему — без иллюзий. Генезис кризиса и у Рощина... Новый уровень и новое содержание исторического сознания.

Часто вспоминаю Дзигана, не верится, что умер. Пережил свое время, но остался живым человеком, с совестью. [...]

Перечитываю Самойлова. И успокаиваюсь: пусть суетятся пигмеи, поэзия русская живет по своим законам.

Искусство перестало быть абсолютной ценностью. Ею стало преуспевание — любой ценой. Тем важнее пример Тарковского, Иоселиани. Люмпенизация не могла не коснуться и искусства. В статье о Мережко сказать об атомизации и охамлении, о превращении народа в население.

Пропаганда однообразна, назойлива, криклива, непоследовательна, самонадеянна, апологетична; любой из этих недостатков отрывает ее от жизни, замыкает на себе, превращает в фикцию, существующую над реальностью ради себя самой. Такая пропаганда забывает, что не она, а бытие (по-прежнему!) определяет сознание. Тщась вытеснить и заменить реальность, она оказывается иллюзорной. В сущности, она стремится стать мифологией, но сегодня верит ли кто в миф? Пропаганда, пытаясь отменить весь мир, отменяет в нем себя, исключает себя из действительности, делаясь смешной и играя обратную роль контрпропаганды. Чем назойливей, однообразней и крикливей она выдает желаемое за сущее, тем яснее пропасть между ними.

[...] Русская поэзия до тех пор поэзия, пока в ней живут Пушкин, Некрасов, Тютчев. В Самойлове — живут. В реке всегда есть вода ее истоков. Но есть ручейки из болотца дождевого.

Визит к Солнцевой. Был у нее впервые. Квартира не изменилась со времен Довженко. Поражает обстановка. Сама Ю.И.[6] произвела двойственное впечатление. С одной стороны, дай Бог каждому из нас такую вдову, с другой — страшный в своем расчетливом фанатизме, ограниченности и терроризме человек. Будем делать подборку к 90-летию А.П.[7]. И снова захотелось писать о нем, ужас как захотелось. Часто о нем думаю, хотя, по словам Е.Д.[8], если кто и устарел на сегодня, то это А.П. Оно как посмотреть. Непрерывно думаю и о Булгакове. Постоянный хоровод: Эйзен, Тарковский, Булгаков, Довженко, Блок.

Ставят в пример 20-е годы в искусстве: прямота мнений, откровенные высказывания, бурные споры, нелицеприятность, мол, не было захваливания, говорили друг другу правду. Но, во-первых, была и групповщина, и злобная травля — примеров легион (Булгаков!), а прямота часто служила доносительству. Во-вторых, то положительное, что тогда было, объясняется тем, что для талантливых, искренних людей и в общественном сознании в целом искусство (как и идеология) было абсолютной ценностью. С тех пор много воды и крови утекло, перестала быть абсолютной ценностью идеология, которой стало возможно спекулировать, а за ней — и искусство, с помощью которого стало возможным преуспевать. Абсолютной ценностью стало преуспевание любыми путями и средствами. Нравственность распалась, практически не служит основанием и критерием общественного сознания и поведения, а выполняет роль фиктивную: обряд, ритуал, не для всех, конечно, но для многих. Поведение определяется для них своекорыстием, хищническим приспособлением, наглым паразитизмом. В этих условиях всерьез говорить об искусстве старомодно, наивно, говорят о нем лживо, лицемерно, имея в виду совсем иное. Это развращает, ломает судьбы, но зато просеивает, отделяет овец от козлищ, и ясно, кто есть кто. Редчайшие профессии — писатель, режиссер — стали массовыми, но художники по-прежнему единичны, они и живут по совести, сохраняют нравственность в тяжелое время. Остальные занимаются чепухой и получают от времени по заслугам, довольствуясь признанием при жизни. Распад и разложение никогда не бывают абсолютными и окончательными, в этом страшном, убивающем слабые души процессе есть и положительное содержание: рождаются новые элементы, сильные и здоровые закаляются.

[...] Нет языка, нет речи, нет мысли. Выступают политические обозреватели. Одно и то же теми же словами. Безличье как норма и способ существования.

---

[6] Юлия Ипполитовна Солнцева.

[7] Александр Петрович Довженко.

[8] Евгений Данилович Сурков — в то время главный редактор журнала «Искусство кино».

Народ без языка. В газетах — неграмотность. Язык неграмотно формализуется, слова теряют содержание. «Инициативы», «договоренности», «реальности» — зачем думать о том, как выразить новое содержание, когда можно исковеркать слово — и все дела. Народ без языка — народ без родины, без прошлого и будущего.

Подлинный Высоцкий (в отличие от Окуджавы) не на пластинках, которые он, застегнувшись, напел с оркестром, а на пленках. Только по ним через пятьдесят лет смогут понять, кем он был для нашего поколения и для следующего, что сумел воплотить и выразить, что такое была для нас его внутренняя свобода, спокойное мужество, сочетание брутальности и нежности, презрение к охлосу, горечь мудреца и юношеская надежда, равнодушие к славе и уважение ко всем нам. Поймут ли, что такое был для нас и его редчайший дар, и своеобразие этого дара, его дворовое происхождение и работа, проделанная по выделке в Высоцкого? Вряд ли поймут: надо быть нами, в наше время. Оно уйдет — и с ним все чувствования. [...]

Книга по теории «Искусству» не нужна. Пишите, говорят, и приносите, а мы почитаем. Может, пробью брошюру в «Знание». Время, когда ни теория, ни критика не имеют никакой цены, потому что пытаются установить шкалу ценностей в потоке инфляции и девальвации. Поэтому особенно твердо надо заниматься теорией, как это в еще более безнадежные времена делали Лосев, Бахтин, Аверинцев, Баткин и многие другие. Сегодня-то нельзя сомневаться, что рукописи не горят. Надо, чтобы они были, рукописи. Об остальном не следует заботиться.

Бросил бы все и занимался Достоевским и Булгаковым. Кино опротивело, кроме Тарковского, Иоселиани, Феллини. О Достоевском — мысли бурей. Множество новых сторон. Хронотоп. Надо наново написать статью для Фридлендера, не ограничиваться вставками. Нет ни времени, ни сил, усталость убийственная, потерял работоспособность. Август — во Львове, октябрь — у отца, его смерть. Силы ушли, отдохнуть не могу. Все планы — торчком. А надо двигаться. Пора разобрать архив, перечитать, обдумать записи.

Польша — примерно то же, что Крымская война для царизма. Тогда поняли, что нужны реформы сверху. Сегодня все разваливается своим чередом, и мало кто ведет ухом. Реформами не пахнет, потому что не предвидится революционная ситуация. Но она может объявиться за один день. Крах будет полный.

«Бог иде, где хощет, побеждается естества чин». Хороший эпиграф! «Ах, сколь у нас везде всего живого боятся!» — это Лесков, «Соборяне». Мало что нового узрел бы протопоп Туберозов. [...]

Потрясающая по точности анкета зрителей в «СЭ». Опрос, ясное дело, не представителен, ибо зрители смотрели разные фильмы (им надо было всем дать *один* список *всеми* виденных картин и из них выбирать лучшие). Зато дает точную информацию о фильмах, которые пользовались у всеядного зрителя наибольшим успехом. Список худших фильмов! Нет сомнения в том, что массовый зритель развращен кичем и не хочет серьезного искусства и искусства вообще. То, что бесформенно и напоминает знакомый жизненный материал, воспринимаемый внехудожественно, в бытовом ряду, и сегодня пользуется самым широким спросом. Одновременно и то, что далеко от жизни, но воплощает мечту, идеал, желания и надежды. В них своеобразно — и прямо, точно, один к одному, и вычурно, искаженно, иллюзорно — отражается массовый тип общественного сознания и поведения, с его простыми, естественными потребностями и с его мещанской психологией и установкой. Для этих зрителей фильм как произведение искусства не существует или отходит на десятый план, а на первом — жизненный материал вне художественной формы. Ее нет в этих поделках, и тем лучше! Она не мешает воспринимать картину как реальную жизненную историю. Благодарные чувства на уровне быта торжествуют. Это хорошо, что не дру-

гие чувства, но эстетических потребностей нет. Шкловский о затрудненной форме, о ее функции! Этому зрителю затрудненная форма — помеха, он ее не хочет, не понимает, она стоит между ним и жизнью. [...]

Профессиональный дилетантизм не только в искусстве стал формой жизни, деятельности и сознания, мировоззрением, верой, способом мнимого существования, но и в других сферах общественной жизни. И в других даже раньше, потому что он и в искусстве стал возможным и массовым. Дилетантизм в политике, в экономике, в управлении, в планировании, в культуре, в науке, дилетанты всюду и везде держат общество за горло и за руку и сосут из него кровь, а оно ничего с ними сделать не может, потому что все задуманные реформы попадают в их же неумелые руки и гибнут одна за другой. [...]

Великолепный материал — публикация в «Театре» (1983, № 1) из дневников Станиславского. И сила его, и слабость. Узость противопоставления театров переживания и представления. Оно было необходимо для осознания своей задачи, цели, особенности и т.п., а затем стало шорами, тормозом. Судил о спектаклях, которые не видел! И в 20-е, и тем более в 30-е годы в театр почти не ходил. Не понимал ни Мейера[9], ни Таирова, ни того, естественно, почему МХТ переживает разного рода трудности. А они во многом были обусловлены его сектантской установкой идти вглубь, а не вширь, к взаимодействию со всеми исканиями. Но его этика — единственная надежда и опора театра. Без нее театр — только служба культурного быта. И если этика Станиславского ушла из театра, театр виноват во вторую очередь: изменилась раньше этика, упали в цене нравственные заповеди. А вещи и преуспевание поднялись в цене. Дон Кихот с его «я презираю мирские блага, но не честь» — дважды Дон Кихот в этих условиях. Но шкала есть шкала, она неотменяема, время просеивает, труха горит, а рукописи — нет. В «Дружбе народов» новый роман Окуджавы. Впечатление сильное. [...]

Да, нельзя опускать руки. Надо работать. Вопреки всему. Никто не одинок, если не малодушен!

83-й год мчится быстро. После сорока каждый год ускоряет бег. Скоро пятьдесят, а ничего, ничего не сделано. Мука.

Сравнить «Заметки о мещанстве» и «Грядущий хам». М.[10] считает, что хам грядет из мещанства. У хама три лица. Первое — самодержавие, «мертвый позитивизм казенщины». Второе — «мертвый позитивизм православной казенщины» — православие, воздающее Кесарю Божие. Третье — хулиганство, босячество, черная сотня. Три начала духовного благородства: земля, народ — живая плоть, церковь — живой дух, интеллигенция — живая душа. Полагал, как и Бердяев, что может быть чистое, абсолютное, внецерковное православие, что возможна неказенная церковь. Распространенное заблуждение (типологически). Маркс в «Критике Готской программы» высмеял иллюзии «народного государства»: оно всегда антинародно, пока оно есть.

Чтобы три начала духовного благородства соединились в борьбе с тремя началами духовного рабства и хамства, нужна общая идея, соединяющая интеллигенцию, церковь и народ, ее может дать только возрождение религиозное вместе с возрождением общественным. Религиозная общественность спасет Россию, думал М. (Понадобился культ.) «Воцарившийся раб и есть хам, а воцарившийся хам и есть черт».

Красота, эстетическая форма — как бесполезная роскошь. Это от народного аскетизма, от духоборчества, «монашеский страх плоти и крови, страх всякой наготы и красоты как соблазна бесовского». Отсюда неуважение к внутренней, личной свободе. Отсюда у радикалов нетерпимость раскольников, уставщиков, «как бы кто не осквернился, не оскоромился мирского скверного».

---

[9] Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

[10] Дмитрий Сергеевич Мережковский.

У всех радикалов — «одинаковый пост, отвлеченное рационалистическое сухоядение». Упрекает Маркса: он не предвидел опасности «нового Китая», «духовного мещанства», которых так боялся Герцен.

Рано или поздно — поиск общей идеи. Не исключено, что новая религия или новый культ всерьез. После всех фарсов. Без общей идеи. И единой веры не получается. Об этом думают все больше. [...]

Мережковский в «Чехове и Горьком» несколько раз передергивает. Чехов явно совсем иное имел в виду в письме к Дягилеву (1902). Из слов Чехова вовсе не следует, что веру Достоевского Чехов считал «смутным угадыванием»: речь о том, что надо познать истину настоящего Бога, а не искать ее в Достоевском. М. лихо привязывается, чтобы изложить свое учение. Явно суживает мысль Чехова, цитируя рассказ «Студент»: у Чехова «правда и красота» вовсе не христианство, а именно свойство всемирной жизни. М. лихо сооружает противоречие и укоряет Чехова, что он прошел мимо Христа. [...]

В статье «Пророк русской революции» (о Достоевском) много интересного. Трактует лозунг «Манифеста» как «соборно-вселенский и бессознательно-религиозный». Выход — в абсолютной теократии: общество становится церковью.

Читая классиков, наших и зарубежных, часто думал: как в тяжкие, смутные времена, когда все догнивало и распадалось, земля колыхалась и вулкан уже дымил, заниматься художеством, изучать языки, читать древних. А теперь понимаю.

Стихи Евтушенко в «Правде». Никакой поэзии, зато и без позы: подлинная исповедь хулигана. Причем жующего свой пирог. Он, как всегда, ничего не говорит своего, от себя, этого не было у него и нет, зато точно улавливает то, что носится в воздухе, и сообразовывает унюханное с направлением ветра. Туда ему, сирому, и дорога. В сущности, везде у него все тот же детский сад — без кавычек.

Солнцева много рассказывает о врагах Довженко — о Пырьеве, о Ромме. Даже если поделить ее инвективы на десять, остаток велик. Как-то не вяжется плохое с Роммом, но и Дзиган говорил о нем скверное. Никому, видимо, не удавалось вести себя прилично на постах. Только Эйзена, когда он недолго был худруком студии, я не слышал, чтобы кто-нибудь ругал. Не хочешь опаскудиться — не делай служебную карьеру. Я это понял лет в девятнадцать и выбрал для себя научную.

Работать не только трудно, но и бессмысленно: трусость пигмеев вселенская. Все вычеркивается. Люди, выжившие благодаря молчанию и усидевшие на чужих местах благодаря неподвижности, не могут вести себя иначе и тогда, когда надо говорить и двигаться, чтобы жить и сидеть дальше. Они посмеиваются над реформаторами, уверенные в том, что на самом деле ничего меняться не будет — по существу. А шумиха — пусть ее. И мы поболтаем о новом курсе, а ничего не изменим. А как их осудишь? Точно так же ведет себя непосредственное начальство. А то, что перемены уже видны и неизбежны, то, что идет борьба, их позицию не меняет: посмотрим, кто победит, и примкнем.

Черт бы с ним, но журнал пожирает все время и все силы, делать свое дело некогда. Все планы застопорились. Конечно, слишком много хочу успеть, словно мне двадцать, но все же кое-что еще надо сделать. Видимо, не получится. Сладить бы с докторской. Нужен полностью свободный год. Нужна своя квартира. Тяжело. Возраст дает себя знать. И мучительно видеть рядом самого дорогого человека, который обречен ждать, ждать, ждать. Сколько можно? Писать без надежды, год за годом, в стол... Мерзко. Но нельзя отчаиваться.

Этот год совсем беспросветный: ничего писать не успеваю, все — журналу.

А надо писать каждый день хоть по три страницы — и эпос, и монтаж, и все остальное. Быстро устаю. И гадко на душе от бесконечных и свинцовых безобразий и мерзостей, от опустошений в культуре, от безвременья.

Пришли к выводу, что живое не могло возникнуть из неживого. Но все равно, раз эволюция телеологична, а методом проб и ошибок гомеостатичная самовоспроизводящаяся система возникнуть не может, так как хромосомы не могут предшествовать организму, а без них он не возникает, несущий их в себе, — то жизнь остается чудом, ибо естественным путем, непреднамеренно, ненаправленно, без замысла и цели она возникнуть не могла. Бесполезно ссылаться на эволюцию, это все равно что верить в неназываемого Бога. Вид должен возникнуть сразу популяцией, человек — не парой даже, а стадом, причем двуполость — условие, но она же и результат развития! Чтобы возникли два пола, нужны два пола, а кто родил первых родителей первых родителей? И т.д. Что было раньше — яйцо или курица? Дарвин на это не отвечает. И не ставит этот вопрос.

Когда-нибудь напишут историю нашего киноведения. Может, и я, если доживу, приму участие. Непременно выскажусь о роли Н.А.Лебедева в истории нашей науки. А роль эта двойственная: и положительная, и зловещая, глубоко реакционная. Заслуги Н.А. общеизвестны. Он пробил киноведческое образование, создал факультет, кафедру, многие годы был апологетом киноведения, агитатором и т.п. И в то же время он тормозил развитие теории, ненавидел, замалчивал, извращал теоретиков — ничего в теории не понимая глубоко, схватывая лишь внешнее. О его ненависти к Эйзенштейну можно рассказывать долго. Н.А. лично ответствен за тот заговор молчания, которым десять лет (1948 — 1958) было окружено имя С.М.[11] (хотя, конечно, не только Н.А., но в институте Н.А. — в первую голову). Я застал странное отношение к С.М. Вроде он был — и в то же время его не было. Вроде он гений — и в то же время постоянно, на каждом шагу, заблуждался. Вроде много сделал — и не сделал, не оставил ничего. Вроде классик — и формалист. Словом, фигура скользкая, подозрительная. Мой интерес к С.М. Н.А. на втором курсе встретил неодобрительно, не советовал мне брать тему курсовой по Эйзену. Я тогда думал, что Н.А. сомневается в моих силах, и обидчиво и упорно настаивал на своем. Вдруг Н.А. легко согласился. Несколько раз, беседуя со мной, он настаивал на внимательном изучении ошибок С.М., перечисляя их: монтаж аттракционов, типаж, интеллектуальное кино и т.п. Попутно рассказывал разные истории о С.М., о его странностях и причудах, намекал на его эротоманию. Я тогда ничего не знал об их личных отношениях и слушал, раскрыв рот. Неприязнь Н.А. к Эйзену была очевидна, но я не придавал ей значения. Однажды после лекций мы с ним вместе вышли из института и пошли к его дому. Заговорили о моей курсовой (С.М. в 20-е годы), и Н.А. сказал:

— Эйзен мало читал.

Я даже остановился.

— Что вы, Н.А.! Мало кто прочет столько!

— Ну да, но это научные труды, а беллетристику он не знал.

Я был ошарашен и думал, что он рехнулся. Перед моими глазами встали полки библиотеки С.М. (я тогда был уже знаком с Перой Моисеевной).

— Как не знал? Он же часто говорил о Золя, Пушкине, Бальзаке. А Гоголь, а Диккенс, а Толстой!

Н.А. зло посмотрел на меня:

— Золя — да, Золя он увлекался и все свои ленты ставил по Золя, а не по жизни.

У меня пропала охота просвещать профессора, и заговорили о другом.

Много раз он возвращался к своей навязчивой мысли: С.М. не знал марксизма, поздно, в середине 30-х годов, познакомился с ним, не знал диалектики. Тщетно я и Наум Клейман пытались втолковать ему, что это сказки, — он просто не слушал, ему надо было так думать. Мне он однажды сказал:

---

[11] Сергей Михайлович Эйзенштейн.

— Из Мексики я получил от С.М. письмо, в котором он просил меня прислать ему литературу по марксизму, причем популярную. Я послал, и, вернувшись, С.М. всерьез занялся изучением Маркса и Ленина. Но так и остался путаником.

Путаник — это было его любимое обозначение Эйзена. Я приводил примеры более раннего изучения Эйзеном диалектики, причем ссылался на опубликованные работы, но Н.А. не слушал, твердил свое и раздражался. Последним его аргументом был тот, что С.М. изучал Фрейда и был под его влиянием. В моей курсовой он всячески подчеркивал критические замечания по адресу С.М., а когда я на третьем курсе делал сообщение о творчестве Эйзена в 30-е годы, Н.А. из сообщения сделал неожиданный вывод, что это был для С.М. «бесплодный период». С огромным трудом я добился разрешения проходить практику в кабинете режиссуры и работать над огромным и неразобранным архивом С.М. В середине третьего курса Н.А. сделал последнюю попытку «образумить» меня (видимо, он полагал, что я или брошу С.М., или стану новым Авенариусом). Долго говорил все то же о путанике и формалисте, а потом перешел к моей научной карьере: мол, я способный, но будущее у меня неясное, в аспирантуре остаться сложно, тем более что у меня одностороннее увлечение С.М. и апологетичное к нему отношение. «Вот если бы вы написали об ошибках Эйзенштейна», — сказал он со значением. До сих пор помню эти слова и паскудный тон. Я помолчал, чтобы сдержаться, и ответил, что с 56-го года занимаюсь С.М., но не нашел у него ни одной ошибки. Н.А. посмотрел на меня прощально, я встал и ушел, возненавидя его, эта ненависть во мне и сегодня свежа. Отношения наши испортились, стали холодно официальными. Н.А. еще один раз заговорил со мной об Эйзене в кабинете киноведения, после лекции. Я не скрывал, что работаю в ЦГАЛИ над архивом С.М. и в курсе шеститомника. Н.А. спросил, знаю ли я материалы первого тома (мемуары). По его вопросам я понял, что он панически боится, что будет опубликовано что-нибудь о нем, — видимо, он хорошо знал, что именно мог написать о нем С.М. Я успокоил, что в известных мне материалах ничего нет о ком-то из ныне живущих мастеров и что почти весь первый том посвящен (в мемуарах) заграница.

— Ну да, родина его мало интересовала, — сказал Н.А. со злобным удовлетворением.

Когда я подал заявку на диплом по Эйзену, Н.А. сделал все, чтобы ее не утвердили, а заведующему кафедрой сделать это было нетрудно. Мне пришлось назвать новую тему — о Штраухе, но в последний момент меня осенило пожаловаться Р.Н.Юреневу и попросить защиты и помощи, и Р.Н. меня спас! Пока он в кабинете киноведения — около часа — говорил с Н.А., я ходил по коридору. Р.Н. вышел, помотал головой и сказал: «Ну и ну! Но я все же его перепилил». И рассказал мне о беседе, в которой Н.А. излагал все те же данные о С.М.: путаник, формалист и т.д. На моей защите он молчал, но, выйдя в коридор, сказал мне: «Чего это вы испугались?» «Вы о чем, Н.А.?» «Позвали на помощь всех своих», — процедил он (на моей защите выступили Вайсфельд и Наум [12]). До этого он уверял, что я «забиваю студентам головы формализмом» на занятиях кружка по изучению творчества С.М., но ему давно уже никто не верил. Н.А. ни разу не был в архиве С.М., никогда не интересовался его неопубликованными работами, уверив себя, что мальчика не было. С этим он и жил — пусто и праздно.

В декабре 1969 года я с ним встретился в Болшево на семинаре и убедился, что он все такой же и все так же относится к Эйзену. На кафедре он в этом отношении был не одинок: он всех воспитывал в таком же духе, кроме разве Долинского. Молодежь он подобрал себе серую и робкую, кадры воспитывал ужасно, ни одного теоретика нет среди его аспирантов и кандидатов, все верхогляды и малознающие люди. Делал он это вполне сознательно. Он всеми силами тормозил в институте развитие научной мысли, ориентируя всех на описательство, фактографию, критиканство — все, чем блистает его книга.

---

[12] Наум Ихильевич Клейман.

Когда редакция кинолитературы «Искусства» вызвала нас к себе и попросила предложить свои темы для книг, Н.А. не поддержал это, отмахнулся. Ни разу он не посоветовал кому-либо из нас печататься, не вызвался помочь. Много раз мы говорили на курсе о сборнике студенческих работ, об альманахе киноведов — он ни разу не поддержал. При нем кафедра дышала на ладан, в научном отношении была почти нулем. И его влияние не ограничивалось стенами института. Отношение к Эйзену — частный случай отношения к теории вообще: недоверие, боязнь, отрицание, помехи. Он много раз красиво говорил о том, что нужна теория кино, обрушивался неведомо на кого с упреками, что ее до сих пор нет, бил тревогу, звонил в колокола, гремел, сокрушался — ну просто страдалец и герой, но сам ничего не сделал для теории, для воспитания кадров и другим мешал. Он так и не организовал чтение курса теории кино, а «Введение в киноведение», которое он читал, — это на смех курам. Студенты называли этот курс «Число киноустановок в СССР». Семинар «Кино и зритель» он повел по-дурацки, вне всякой научной основы, вслепую и неверно. Он ничему не смог научиться, ничего не понял и только шел на вынужденные уступки: см. второе издание его книги. Это человек нетворческий, не способный к теоретическому анализу, ум косный, начетнический, систематизатор, классификатор без научной основы, догматик и тайный завистник.

Увы мне! Все это я должен сказать о человеке, который так хорошо ко мне отнесся, взял на курс к себе, решив мою судьбу. Но я должен!

Соснора не пишет, не едет, жутко становится, когда думаю, каково ему в глухоте и одиночестве. Какая тяжкая доля, какая свирепая судьба, как нелепо он с собой обошелся, с этим пьянством. Извел себя в самые лучшие свои годы. Алкоголь незаметно для него исказил его душу, сознание, оторвал от мира, озлобил. Гениальная одаренность — и такой финал. Конечно, он останется среди крупнейших поэтов, но сколько он мог бы сделать поистине великого! И ничем, никак не помочь. Начал он пить на моих глазах — вроде дурачился, бравировал, потом — армия, там и втянулся, потом — завод, шизоидная Марина, подлая среда с непременной бутылкой и шлюхой на подхвате. Сопротивляемости не было. Понимал все, знал себе цену, а не берег, не было одного нужного корешка. А вот Олег Чухонцев — огромный талант, великий, может быть, поэт. Тоже злая судьба, любой бы сломился, а он — нет, выстоял. Надо, чтобы внутри жило то, ради чего до́лжно выстоять. Царство Божие и человеческое внутри нас.

Кончился этот блокнот. Начал я его в 78-м, уже здесь, в Москве. Сколько событий!

Публикация и примечания Ларисы Прус

ЛИЛИАНА ДЕ КУРТИС

Тото, мой отец

«Закон есть закон»

Тото — воспоминание из детства, когда я был чист и наивен. Помню его лицо. Оно было хореографично. Выразительно. Не хлопотливо, как у Луи де Фюнеса, а достойно, значительно. Де Фюнесу повезло: его озвучивал Кенигсон, голос которого был знаком нам по мультфильмам. Поэтому комиссар Жюв сразу же стал для нас персонажем анимации, комикса. Тото пришел из гущи итальянской народной жизни. Он казался мне старым, хотя был моим нынешним ровесником. Или немного старше. Тото по своему амплуа лирический комик. Романтик. В отличие от бытовых комиков — Фабрици или Фернанделя, — он казался усталым. В его взгляде читалась перспектива конца. Отсюда глубинная тоска. Герой Тото часто думал о смерти, но очень хорошо умел скрывать свои печальные мысли. В нем не было беззаботности, а значит, не было и веселья. Комизм его персонажа рождался из несоответствия самоощущения и реального положения вещей. Он чувствовал себя аристократом, человеком с голубой кровью, а был нищим среди бедных. В том, как на нем сидело изношенное пальто, как он носил траченный молью шарф и иные «остатки достатка», была видна порода, не исчезающая в одночасье. Тото — это распад Римской империи на современном этапе. Он итальянский Киса Воробьянинов. Обстоятельства вынуждают его влачить жалкое существование, даже преступать закон, но они не могут заставить его впасть в полное ничтожество.

Тото сравним только с Чаплином начала века. С той лишь существенной разницей, что герой Чаплина — бедняк, мечтающий разбогатеть. А герой Тото знает, что богатство — это не только деньги, но и внутреннее достоинство. Первое легко потерять, растранжирить, даже проиграть, второе сохранится навсегда.

Конечно, сегодня трудно отделить те ранние впечатления о Тото моего детства от других, возникших много позднее, когда, готовясь к работе над римейком «Полицейские и воры», я пересматривал

Фрагменты. Публикуется по: L i l i a n a D e C u r t i s. Toto, mio padre. Milano, 1992.

некоторые его фильмы. Я почти не знал конкретных фактов жизни Тото, оказавшегося Антонио Де Куртисом Гальярди, герцогом Комнин Византийским. Породу я в нем угадал. О величайшем комике, европейском Чаплине, у нас написано непозволительно мало. И я рад, что мой Тото — усталый комик — соответствует тому образу, который возникает на страницах книги его дочери.

Современники называли Тото «дирижером смеха». Мне это понятно. Смех имеет столько оттенков, столько нюансов. Если не владеть всеми его регистрами, всей его палитрой, то можно оказаться растоптанным толпой. Той самой толпой, которая является главным партнером эстрадного комика. Эстрада *ужасно* зависимый жанр. В партнерстве со зрителем заложен внутренний конфликт. И если не «дирижировать» залом, то можно пасть его жертвой. Тото счастливо избежал этого. Он навсегда остался равным самому себе. Возможно, спасением для него стал своевременный уход в кинематограф. Ведь на экране актер не находится под энергетическим *ударом* зрителя. В этом достоинство кинематографа. В этом его недостаток. Будучи творческим процессом, отторгнутым, отодвинутым от зрителя, кино уступает театру и эстраде. Но если фильму удается преодолеть полосу отчуждения между экраном и зрителем, то он оказывается вне конкуренции, и никакой другой вид искусства — ни театр, ни эстрада — с ним не сравнится. Тото это удавалось — его фильмы, как цирк, как эстрада, как театр, становились открытым зрителю площадным искусством.

Работая над «Полицейскими и ворами», я думал о Тото. Не о персонаже, а о Тото-человеке. Что толку было думать о персонаже, я не искал совпадения, не стремился к отторжению... Клонирование Тото невозможно. «Комиками не становятся, комиками рождаются», — говорил Тото. И в этом я с ним абсолютно согласен.

Геннадий Хазанов

«Полицейские и воры»

Моя первая встреча с Тото произошла 10 мая 1933 года, когда я появилась на свет. Этому счастливому событию предшествовали довольно необычные обстоятельства, но иначе и быть не могло. Отец был человеком во всех отношениях необычным, и жизнь с ним тоже была необычной и немного странной, как в комедиях Скарпетты. Просто невозможно описать все его чудачества: Тото, как всякий настоящий и большой артист, был буквально соткан из противоречий. Трепетный и в то же время надменный, мягкий и вспыльчивый, властный и неуверенный в себе, среди всех прочих неистребимых своих предрассудков папа имел еще и сильнейшее предубеждение против больниц, не только потому что считал их юдолью скорби, но и местом, где могут сглазить. И он решил, что мама будет рожать в отеле «Женева», в котором они в то время жили, разумеется, под присмотром врача, медицинской сестры и акушерки. «Я хочу, — объяснял он, — чтобы мой ребенок появился на свет в обстановке, похожей на домашнюю. К сожалению, пока я не могу предоставить ему возможность родиться дома, но не допущу, чтобы он родился в больнице. Это просто невозможно, чтобы ребенок появился на свет среди больных, в юдоли скорби!»

Мама думала иначе, но не противилась его воле. Комната, в которой я родилась, была завешана белыми простынями. Простыни покрывали не только мебель, но и стены — в соответствии с фантасмагорической сценографией, придуманной отцом, — отчасти из гигиенических соображений, а отчасти потому, что он считал: новорожденный, открыв глаза, должен увидеть спокойный и ровный свет.

10 мая папа играл в театре «Элизео» в ревю «Попугай». И хотя он знал, что роды будут преждевременные и могут произойти с минуты на минуту, не пренебрег тяжелой, но любимой обязанностью развлекать публику. «Сейчас, может быть, в эту самую минуту рождается мой первый ребенок, но я сначала актер, а потом уже отец», — наверное, говорил он себе в тот вечер, гримируясь перед выходом на сцену. Зеркало отражало маску, появлявшуюся на его лице по мере наложения грима. Маску, которая была его вторым «я», разумеется, полностью согласным с первым. Думал ли он в тот момент о моей маме? Сожалел ли, что не может быть рядом с ней? Наверное, сожалел. Но я уверена также и в том, что даже ради спасения своей любви он не отказался бы ни от одного спектакля. Так уж он был устроен: пылкость чувств и сентиментальность сочетались у него с профессиональной выдержкой и дисциплиной, и он вечно разрывался между бурными порывами эмоций и сомнениями, питавшими его скрытую, но неизбывную меланхолию.

Отцу сообщили радостное известие, когда он уже готовился к выходу на сцену. Он вышел и, как будто играя роль, комкая в руках шляпу, сказал: «Уважаемые дамы и господа, простите меня, но мне только что сообщили, что у меня родилась дочь. Я лишь схожу взглянуть на нее и сейчас же вернусь к вам». Его слова заглушил гром аплодисментов. Он поклонился и с благодарностью улыбнулся публике, может быть, лишь чуть-чуть более растроганно, чем это полагалось на сцене.

Но чувства его были глубоки — отцовство венчало мечту Тото о собственной семье. И вот на этот раз совершенно в духе комедий Ридолини, прямо как был, в панталонах и котелке, он, запыхавшись, вбежал в отель «Женева» к маме. Развязавшийся галстук, взволнованное лицо, а от его легендарной франтоватой чопорности осталась одна-единственная деталь — гладко зачесанные и набриолиненные волосы. Он подошел к кровати, поцеловал маму, склонился надо мной. Так состоялось наше первое знакомство. И боюсь, что в тот момент я сразу его разочаровала. Посмотрев на меня несколько минут, он воскликнул: «Mama mia! До чего же она уродливая! Вот теперь я совершенно уверен, что это не моя дочь». «Тото, пожалуйста, не говори так, — сказала мама. — Девочка очень красивая, и именно потому, что похожа на тебя».

Он ничего не ответил, так как театр, истинный властитель всех его дум и единственный Господин, уже снова звал его к себе. Наскоро попрощавшись, он бегом вернулся в «Элизео». Между нашей с ним первой встречей и его возвращением на сцену прошло не более пятнадцати минут. Но едва спектакль закончился, Тото вновь перевоплотился из актера в человека, взволнованного и счастливого оттого, что у него родился ребенок. Сняв грим и освободившись от маски, он мог думать только о семье. В отель он вернулся улыбаясь. Сомнения, что дочка, может быть, и не его, — следствие вечного и панического страха оказаться рогоносцем.

Любовь мамы к Тото всегда носила отпечаток неизбежности, фатальности, неотвратимости. И даже уже после того как они расстались, она сохранила глубокое убеждение, что их навечно связывают неразрывные узы. Как это и было на самом деле.

Супружеская жизнь моих родителей началась в римской гостинице, где родилась и я, в чудесной атмосфере любви. Тото проявил удивительную чуткость и в том, с какой деликатностью посвящал Диану в тайны любви. В первую ночь он сумел обуздать свои чувства, ограничившись лишь тем, что обнял и поцеловал свою юную невесту, которая так и проспала у него на плече до самого утра. Диана стеснялась показаться ему обнаженной и осталась в своей детской ночной рубашке. Она сняла ее только на рассвете, и Тото понял, что она готова стать его женой. И потом, когда она отдыхала, снова положив голову ему на плечо, он сказал ей с улыбкой: «Теперь ты понимаешь, Диана, почему я не стал

торопиться? Я мог тебя напугать и испортил бы самый великий день в твоей жизни».

Он поднял с пола мамину ночную сорочку, благоговейно поцеловал и, аккуратно сложив, спрятал среди самых дорогих ему вещей. Папа был на вершине блаженства. Но очень скоро карабинеры вернули его к суровой действительности. Моя бабушка, как и следовало ожидать, обвинила его в совращении несовершеннолетней. Встревоженный Тото вместе с Дианой прибежал в квестуру, где был принят квестором Чифарьелло, тоже неаполитанцем и к тому же его старинным другом. «Это и есть твоя малютка? — спросил тот, показав на маму кивком головы. — Ну тогда я могу тебя понять: все мы мужчины». И обстановка сразу разрядилась. Мама клятвенно заверила его, что уехала из Флоренции по своей воле и что собирается выйти замуж за Тото. Папа в свою очередь уверил квестора в серьезности своих намерений просить руки Дианы, а Чифарьелло взялся уговорить будущую тещу. «Синьора, не волнуйтесь, мы все уладим, — сказал он, посоветовав другу на прощание: — Помни, что ты должен любить эту малышку, прекрасную и свежую, словно розовый бутон». Диана поняла, что в Риме даже среди квесторов встречаются поэты, и вместе с Тото вернулась в гостиницу.

Несмотря на все обещания Тото, сразу сыграть свадьбу не удалось из-за бюрократической волокиты: мама родилась в Бенгази, и в местной мэрии никак не могли отыскать ее документы. Сама мама совершенно об этом не думала, уверенная в любви своего жениха. Она уже ощущала себя синьорой Де Куртис, и бумага с печатью не могла ничего добавить к ее счастью. Диана рассуждала как влюбленная шестнадцатилетняя девчонка, которая и так уже нарушила все правила приличий и не испытывала угрызений совести. Жизнь казалась ей прекрасной, и она была благодарна судьбе, позволившей ей встретиться с Тото. С каждым днем они становились все ближе друг другу, их совместная жизнь была счастливой, омрачала ее только болезненная ревность Тото, и его без пяти минут жена очень от этого страдала. Невозможно было перечислить все те уловки, к которым он прибегал, чтобы убедиться в ее верности. Каждый вечер Диана должна была сопровождать его в театр, предварительно поклявшись, что не станет ни с кем разговаривать. А иногда он запирал ее в номере отеля, оставив между дверью и косяком кусочек бумаги, который непременно выпал бы, вздумай его подружка выйти. Однажды в театре к Диане обратился какой-то молодой актер. Тото, заметив это, со сцены спустился в зрительный зал и, как будто так полагалось по пьесе, разыграл целый скетч. Он подошел к Диане и шепнул ей на ухо: «Возвращайся в гостиницу, а я сам разберусь с этим идиотом, который приставал к тебе».

Отец так ее ревновал, что когда им предстояло ехать в поезде, он покупал три билета, чтобы какой-нибудь случайный попутчик, не дай бог, не сел рядом с ней. Мама терпела все это, делая вид, будто не понимает, в чем дело. Он старался побороть себя, но так и не смог обуздать свою безумную ревность, проявлявшуюся даже в нежной фразе, которую отец так любил повторять: «Диана, лучше бы ты была маленькой-премаленькой, чтобы я мог положить тебя в коробочку и всегда носить при себе в кармане». Мама выслушивала подобные признания с улыбкой, ведь она по-настоящему любила его, а Тото был благодарным и восторженным мужем, он осыпал ее подарками и комплиментами, тешившими ее самолюбие. «Ты самая красивая женщина в мире, а я самый счастливый мужчина».

По утрам, когда Диана просыпалась, ее голова покоилась на его руке, так как он любил наблюдать за ее пробуждением. При этом у него был всегда такой удивленный взгляд, как будто он присутствует при рождении чуда. Тото был настоящим поэтом и одновременно страстным любовником. Он обожал дарить ей дорогое белье. Диана носила его с некоторым смущением, а он, любуясь изящными кружевами, частенько вспоминал ту простенькую ночную сорочку, в которой она была в их первую брачную ночь. И тогда на смену страсти приходила глубокая нежность, помогавшая маме преодолеть остатки застенчивости, и их любовь, очищенная от всего плотского, становилась еще более трогательной и возвышенной.

Жизнь Дианы и Тото включала в себя множество обрядов. И первым, са-

мым обязательным для них, был завтрак в постель, который подавался на серебряном подносе. Затем папа шел бриться, требуя, чтобы Диана непременно присутствовала при этой процедуре. Она сидела на краю ванны, поставив неизменную чашечку кофе на умывальник. В первое время Тото носил элегантные домашние пиджаки, но потом сменил их на простое полотенце, обернутое вокруг бедер. Сам он объяснял эту перемену следующим образом: «Дорогая, если я не очень тебя раздражаю в таком виде, то мне так удобнее». В эти минуты покоя и отдыха молодожены говорили о своем будущем, мечтая о путешествиях и других приятных вещах, которыми отныне им предстояло наслаждаться вместе. В атмосфере поцелуев, ласк и бесконечных разговоров они провели три месяца, начиная с того дня, когда Диана сбежала из дому, или чуть меньше, если вести отсчет с той минуты, когда ее мать, поддавшись уговорам квестора Чифарьелло, прекратила преследовать любящую пару. А то, что их союз еще не был освящен в церкви, теперь не имело большого значения: рано или поздно документы дочери должны были прибыть из Бенгази.

Беспокоилась и моя бабушка со стороны отца, Анна. Увидев свою будущую невестку впервые, она пришла в ужас: «Где ты ее подцепил? В детском саду? Тебе же придется кормить ее с ложечки!» Но, поговорив с Дианой, она несколько смягчилась, сказав той, что не имеет ничего против нее, а только тревожится за ее будущее. «Хорошо ли ты знаешь моего сына? — спрашивала она. — Он хороший мальчик, но очень ревнивый и слишком вспыльчивый». «Нанни, помолчи, — вступался дедушка Пеппино, — не лезь не в свое дело. Если они любят друг друга, живут вместе, зачем им твои советы?» Бабушка согласилась с ним и тут же потребовала, чтобы Диана называла ее мамой к большому смущению девочки, которая выросла во Флоренции, с трудом понимала неаполитанский диалект и вообще находила своих свекров слишком эксцентричными. Но она очень быстро приспособилась к новой жизни, а кроме того, на смену этим преходящим и временным трудностям пришла большая радость. Они уже полтора года прожили вместе, когда Диане показалось, что она беременна, и она сразу же сообщила об этом Тото. Он хмуро выслушал ее, а затем произнес дикую фразу: «Этот ребенок не может быть моим. В детстве у меня была болезнь, из-за которой я не могу иметь детей. Значит, ты мне изменила».

Другая женщина на ее месте, наверное, расплакалась бы, но только не Диана, ведь совесть ее была абсолютно чиста. Не теряя времени на нелепые оправдания, она попросила Тото отвести ее к врачу, который подтвердил им радостную новость: Диана скоро станет матерью. Тото продолжал настаивать, что этот ребенок никак не может быть его, но тот же врач, подвергнув папу соответствующему обследованию, развеял все его сомнения.

С присущей ему переменчивостью настроений Тото со слезами на глазах просил у Дианы прощения, твердя одну и ту же фразу: «Дорогая, как ты могла бы изменить мне, если я ни на минуту не оставлял тебя одну». Однако в день моего рождения, как я уже говорила, его вновь охватили сомнения, полностью развеявшиеся благодаря любви, которую мама ежеминутно ему выказывала. Она очень хорошо знала своего мужа и оправдывала все его безумства, считая их неизбежными проявлениями его артистической натуры.

В юности она глубоко страдала от этих «странностей» Тото, но позднее, когда они расстались, ей его очень не хватало. По сравнению с ним все остальные мужчины казались ей скучными и неинтересными. Болезненная ревность Тото, подозрения, отравлявшие их любовь, были следствием его трудного детства и юности, когда он разочаровался в женщинах, считая их распутными и вероломными, способными причинять лишь страдания тем, кто их любит. Он рассказывал Диане, что когда появился на свет, его мама была совсем юной и бросала его дома одного. С тех пор он панически боялся, что его снова бросят, предадут, обманут те, кого он больше всего любил.

В то время мои родители были особенно близки и хорошо понимали друг друга еще и потому, что в детстве оба страдали от недостатка любви и теперь наверстывали упущенное. Так же как Тото, мама росла без отца, и он стал для нее и отцом, и любовником, и мужем, и другом. Но особое значение эта идея «своего дома» приобрела после моего рождения. Папа всегда хотел, чтобы я росла, как принцесса в королевской семье. И вот 15 апреля 1935 года мои родители

венчались в римской церкви Сан-Лоренцо в сопровождении немногих друзей и близких родственников. Отец потребовал, чтобы я тоже присутствовала при этой церемонии. Я и присутствовала — в кружевном платьице, на руках у няньки.

Папа меня обожал, но я очень рано поняла, что мне придется делить его с любимой работой. Он был страстно предан сцене, не мог противиться ее соблазну, так что в отдельные моменты театр завладевал им полностью, это было как наваждение или колдовство.

Все началось еще в раннем детстве, когда он на глазах у потрясенной бабушки изображал то священника, то бродягу и множество других самых разных персонажей. Тяга к перевоплощению была первым ранним проявлением великого призвания, которое лишь один раз в жизни подверглось сомнению.

Это случилось после гибели Лилианы Кастаньолы, субретки, покончившей с собой из-за любви к нему. Тото впал в глубокую депрессию, хотя с годами и этот эпизод в воспоминаниях отца приобрел оттенок актерской байки. «Я был так подавлен, что решил уйти в монастырь, — рассказывал он. — Это был вполне искренний порыв, так как я действительно ощущал потребность удалиться от мирской суеты, а главное, искупить свою вину. И я поехал к приору монастыря в городе Ассизи. Он задал мне несколько вопросов, дабы понять степень серьезности моих намерений, и мы уже начали было договариваться о моем поступлении в монастырь. Но во время нашей беседы, при том, что я был буквально очарован перспективой жизни в монастыре, мне вдруг пришла в голову мысль о некоторых трудностях, связанных с обетом безбрачия. Я мог отказаться от всего, только не от секса: это было бы слишком большой жертвой. И тогда я со всеми подобающими предосторожностями спросил у приора: «Святой отец, скажите откровенно, смогу ли я время от времени встречаться с женщинами? Нет, конечно, не каждый день, но хотя бы по праздникам — на Пасху или Рождество?» Лучше бы я этого не говорил! Возмущенный приор тут же ответил отказом, а я успокаивал себя тем, что только сумасшедший может принять постриг, тем самым лишив себя самого большого удовольствия в жизни. К чувству умиротворения, которое я испытывал, все время примешивалось безотчетное желание сбежать. Я наскоро, но с чувством признательности попрощался с добрым приором и с того дня окончательно уверовал, что истинное мое призвание — ремесло актера».

Противоречивый характер Тото, неожиданные перемены настроений от черной меланхолии к безудержному веселью, которые в любой другой профессии были бы помехой, в театре стали главной пружиной его творчества. Лучшие юморески, лучшие скетчи Тото рождались из его странной, прихотливой, необузданной фантазии и врожденного чувства парадокса.

Отец начал играть в Неаполе в полулюбительских спектаклях в местных театриках, ставших его испытательным полигоном, но настоящий дебют состоялся только в 1922 году в Риме, куда он переехал вместе с родителями. Здесь впервые он создал свой собственный репертуар, пародируя великого итальянского комика Густаво Де Марко, которого можно считать его учителем. Все произошло совершенно случайно. Папа тогда зарабатывал на жизнь тем, что играл эпизодические роли в спектаклях у Джовинелли, набираясь профессионального опыта. Однажды легендарный Де Марко почувствовал себя плохо и отказался участвовать в очередном представлении. Владелец театра страшно нервничал, не зная, кем заменить известного актера, ради которого, собственно, и собралась многочисленная публика.

Тото переживал эту драму за кулисами, не решаясь вмешаться, тем более что в те времена был разве что не последней спицей в колесе. Но вот в порыве вдохновения и отваги, как с ним это иногда случалось, он подошел к Джовинелли и сказал: «Командор, я очень похоже изображаю Де Марко и знаю наизусть весь его репертуар. Может быть, я попробую заменить его?»

Это предложение привело Джовинелли в замешательство. Но перед угрозой отмены спектакля он выбрал наименьшее из зол, разрешив Тото выйти на сцену. «Посмотрим, что тебе удастся сделать», — сказал он, подмигнув, и сел в первый ряд партера, с трудом скрывая волнение. И, вероятно, был приятно удивлен, услышав смех зрителей после первой же реплики и гром аплодисментов в финале. Это было признание нового типа юмора, заставившего забыть даже великого Де Марко.

«Полицейские и воры»

Думаю, что уже в тот вечер отец почувствовал таинственную связь, установившуюся между ним и публикой. Связь взаимозависимую — Тото служил своим искусством зрителям и одновременно был их властелином. Об этой невидимой внутренней связи с публикой он часто упоминал. «Да, я хороший комик, — говорил он, — но не только этим объясняется моя способность гипнотизировать людей. По реакции зала я чувствую, чего ждут от меня зрители, и веду себя соответствующим образом, как будто они мной управляют. Но, получив импульс, я сам становлюсь хозяином положения, и, надо сказать, это удивительное, пьянящее чувство власти над людьми». Чтобы доказать своей тезис, папа иногда ставил на сцене что-то вроде телепатических опытов. Например, он смеялся три раза подряд, но с разным выражением и в разной тональности, а публика смеялась ему в тон, словно он был дирижер оркестра. Но, сознавая свою власть, вместо того чтобы почивать на лаврах, он становился только еще более требовательным к себе. Перед началом спектакля Тото любил обходить

весь театр, от сцены до подвала, до самых укромных его уголков, чтобы, как он говорил, «вдохнуть его запах». Эти прогулки, ставшие своеобразным ритуалом, доставляли ему не только удовольствие, но и помогали понять, что испытывает публика, сидящая в зрительном зале, когда он выступает на сцене. При выборе актерской уборной он проявлял скромность, граничащую со смирением. «Не важно, — говорил он импресарио, — дайте любую. Лишь бы там была табуретка, на которую можно сесть, да осколок зеркала, чтобы гримироваться».

Огромное значение для его карьеры и для него самого имела встреча с семьей Де Филиппо. Он играл с ними в Неаполе комедию дель арте, каждый вечер импровизируя новый спектакль.

Комических актеров всегда тянет на политическую сатиру. Этого соблазна не смогли избежать ни Тото, ни Де Филиппо, дорого заплатившие за свою страсть к антифашистским выпадам. В 1944 году их чуть не депортировали как врагов режима. Все началось со злой пародии на Гитлера, которую отец разыграл экспромтом, узнав о недавнем покушении на диктатора. Как только Тото вышел на сцену военным шагом, с черными усиками под самым носом и рукой на перевязи, зрители разразились таким хохотом, что все ужасы войны хотя бы на один вечер отступили на второй план. Разумеется, это представление не понравилось полиции, и какой-то папин друг предупредил его среди ночи, что их с Де Филиппо разыскивают. Это была страшная минута в нашей жизни, но прежде чем спасаться самому, отец предупредил Де Филиппо, которым тоже удалось скрыться. Что же касается нас, то после короткого размышления папа решил обратиться за помощью к Де Санктисам, скромной супружеской паре, которая его буквально боготворила. Де Санктисы не только ходили на все его спектакли, но еще и осыпали нас подарками, главным образом гастрономическими. Однажды они даже прислали нам огромную живую овцу, сильно усложнившую нашу жизнь. Разумеется, ни у кого в нашей семье не хватило духу ее зарезать, и в конце концов овцу отселили в погреб, где бабушка Анна заботилась о ней, как о своих кошках.

Де Санктисы жили под Римом, и что особенно важно, жили замкнуто и одиноко. Во всяком случае, так думал папа, когда мы решили укрыться в их доме. Уехали мы на рассвете, как настоящие конспираторы. Оказавшись на месте, папа выкурил невероятное количество сигарет, выпил бесчисленное множество чашек кофе и ушел спать, заверив нас с мамой, что теперь мы в полной безопасности. Но на следующее утро нас разбудил подозрительный шум. Папа встал и, осторожно выглянув из-за створки ставни, обнаружил под нашими окнами небольшую толпу поклонников, которые выкрикивали его имя и просили автограф.

«Черт побери! — воскликнул он. — Я просил Де Санктиса спрятать меня, а он растрезвонил об этом по всему Риму!»

Но после первой вспышки гнева Тото расхохотался, сказав, что безопаснее было бы остаться дома.

Бабушка с дедушкой ждали нас. Полицейские уже приходили, и старикам удалось сбить их с толку, сказав, что Тото уехал в заграничное турне. Те поверили, и вот теперь бабушка Анна приготовила нам спагетти с помидорами — блюдо, с ее точки зрения, обладающее чудодейственными лечебными свойствами.

С моей стороны было бы излишней самонадеянностью пытаться рассказать обо всех этапах творчества Тото — это дело историков театра. Мне же нравится рассказывать такие эпизоды из его жизни, в которых проявляются малоизвестные черты его характера. Например, разве можно забыть историю Арманды, уже немолодой и слишком толстой танцовщицы кордебалета, принимавшей участие в самых известных ревю Тото? Судьба этой женщины напоминает историю Филумены Мартурано. Мать троих детей, рожденных вне брака, она, чтобы дать им возможность учиться, зарабатывала на жизнь проституцией. Папа знал об этом, но, несмотря на свои строгие правила, давал ей работу, пока она могла танцевать. Правда, он ставил ее в последний ряд, где ее почти не было видно. «Я ее не осуждаю, потому что она образцовая мать, которая жертвует собой ради детей», — объяснял он. Арманда участвовала и в турне по Африке,

где познакомилась с богатым землевладельцем, который влюбился в нее. Он был старый и уродливый, но предлагал ей безбедное существование, и танцовщица решила остаться с ним. С Тото она расставалась с огромным сожалением. «Мне очень тяжело покидать Италию, но я должна думать о своих детях». Тото понимал положение бедной Арманды, как вспоминает мама, прощался с ней со слезами на глазах, все время повторяя: «Какая удивительная мать!»

В 40-е годы, когда Тото был уже богат и знаменит, его талант заблистал с особой силой в ревю Микеле Гальдьери «Чем меньше ты ждешь». Примадонной в этом ревю была Анна Маньяни, с которой у отца сложились совершенно особенные отношения. Он восхищался ею как актрисой, но страшился ее необузданного нрава, считая его невыносимым. Чтобы избежать вполне возможных при ее характере столкновений, он никогда не обращался к Анне на «ты», называя ее «синьора Маньяни». «Я чувствую, что с ней надо держать дистанцию, — объяснял он. — Это не женщина, это вулкан, готовый извергнуться в любую минуту».

Несмотря на папину предосторожность, у них с Маньяни все-таки произошла стычка, которая с годами стала казаться смешной, но в те времена стоила ему нервов. Все началось с того, что Анна в одной из сцен, в которой участвовал также и папа, потребовала, чтобы, когда она будет петь свой куплет «Как хорошо вечерком заняться любовью», свет был направлен только на нее. «Удовлетворим просьбу синьоры, — сразу согласился отец. — Если таково ее желание, я готов оставаться в тени».

Маньяни самодовольно улыбнулась, не подозревая, что сама себе роет яму. Зрители, вместо того чтобы смотреть на нее, освещенную прожекторами, всматривались в темноту, пытаясь обнаружить, куда же подевался Тото. Маньяни еле доиграла спектакль и, как только он закончился, словно фурия, ворвалась в папину комнату. Он пытался успокоить ее самой ангельской из своих улыбок, но она прямо с порога выпалила в страшной ярости: «Тото, ты сукин сын. С завтрашнего дня свет будет установлен, как прежде».

Ни за что на свете Тото не нарушил бы главную заповедь театра, которая гласит: «Спектакль должен продолжаться любой ценой».

В 1944 году он вышел на сцену в день смерти отца, заметив потом с печальной улыбкой, что никогда не играл так хорошо, как в тот день, когда пытался скрыть от зрителей свое горе. То же самое случилось три года спустя, когда умерла моя бабушка, и он, превозмогая страдания, развлекал зрительный зал, ничем не выдав своих чувств.

Тото держался на сцене совершенно естественно и непринужденно, настоящий сгусток энергии, фейерверк острот, но каждому его выступлению предшествовала долгая и кропотливая работа. Прежде чем выйти на сцену, он по крайней мере полчаса собирался с мыслями, сосредоточиваясь на своих персонажах. В его артистической уборной стоял шезлонг, а вернее, что-то среднее между креслом и гамаком, в котором он лежал в ожидании начала спектакля, закрыв глаза и подложив руки под голову, почти в позе йога. Он считал театр священным местом, подобным храму, в котором сам он был жрецом, и потому требовал от танцовщиц, чтобы они вели себя прилично и достойно. Тото очень уважал Изу Барцицца, которая, уже став известной субреткой, продолжала выезжать на гастроли только с согласия своего отца и в сопровождении гувернантки.

Разумеется, не все балерины были так же хорошо воспитаны, как Иза, и некоторые из них откровенно роптали на железную дисциплину, установленную Тото.

«Ваша светлость, ведь мы же не в колледже», — воскликнула однажды вечером одна из балерин, еще более простая и невоспитанная, чем остальные. «Милочка, поверь мне, человеку с опытом, лучше колледж, чем бордель», — коротко ответил Тото.

В театре Тото проповедовал те же строгие нравы, что и в семье. И когда балерины хотели немного развлечься, им приходилось прибегать к сложной системе уловок, чтобы обмануть его бдительность. Но строгость Тото сменялась добродушием, когда дело касалось новичков, трудности которых он прекрасно понимал. Например, он был очень нежен с Франкой Марци, знаменитой травести 50-х годов, которая во время своего первого выступления так нервничала,

что забыла роль, плакала навзрыд и билась в истерике. «Не плачь, малышка, — утешал он ее, — положись на меня, и все будет хорошо». Марци послушалась его, и из нелепой околесицы в духе Ионеско, которую она несла с перепугу, папа вытянул очень смешной скетч.

Закулисная жизнь Тото была самой обычной повседневной жизнью. Человек и художник сливались в одно целое — на сцене папа был человеком, а в личной жизни не мог не играть. Во время одного из турне он, чтобы дать немного подзаработать горничной в гостинице, каждый вечер посылал ее купить ему пачку сигарет. Сигареты стоили двести лир, но папа, к огромной радости женщины, давал ей тысячу, и она всякий раз благодарила его одной и той же фразой: «Да пребудет с вами Мадонна!»

Тото молчал, но однажды, не выдержав, спросил ее: «Синьора, простите за любопытство, не думаете ли вы, что Господу в конце концов надоест, что Мадонна столько времени проводит со мной?»

Остроты и шутки, рождавшиеся за кулисами, мгновенно распространялись по всему театру и нередко произносились со сцены. «Вот кто наш настоящий хозяин», — говорил папа, указывая на публику в зале. Прежде чем выйти на сцену, он подолгу наблюдал за зрителями из-за кулис, настраиваясь на нужный лад. В своих спектаклях папа ничего не делал случайно, на авось — он всегда за всем следил и все контролировал сам. Особенно большое внимание он уделял костюмам, требуя, чтобы они были красивыми, нарядными и дорогими даже во время войны, когда денег было мало. Я помню его в Турине в 1941 году — мне тогда было восемь лет — в доспехах и шлеме с плюмажем. Он играл в ревю «Неистовый Роланд», остроумной пародии на поэму Ариосто. Иногда из-за бомбежек приходилось прерывать спектакль, и актеры, наскоро сбросив свои сценические костюмы, бежали в бомбоубежище. Но папа в эти минуты думал только о нас с мамой, ведь мы присутствовали на всех его спектаклях. Он бросался в зрительный зал и, схватив нас за руки, тащил в укрытие, не успев переодеться. Случайные прохожие при виде его, бегущего по улице в доспехах Роланда, не могли удержаться от улыбки, несмотря на весь драматизм ситуации. Клелия Матанья, прекрасная актриса их театра, как-то насмешливо сказала ему: «Ваша светлость, прежде чем бежать в бомбоубежище, вы бы хоть плюмаж снимали». «А вы думаете, что если в меня попадет бомба, то виноват в этом будет плюмаж?» — парировал отец, скорчив при этом такую уморительную гримасу, что присутствующие сразу развеселились и бурно зааплодировали Тото, сумевшего превратить даже мрачное бомбоубежище в театральные подмостки.

Посвятив себя кино, отец сохранил привычку импровизировать на съемочной площадке, никогда, однако, не отступая от сценария, с которым просто работал по-своему. Он приглашал Адже, Скарпелли и Франко Континенца, с которым тоже снял насколько фильмов, к себе домой на виа Монти Париоли и вел с ними бесконечные беседы, изнурявшие всех, кроме него самого. Он привык спать всего несколько часов в день, а кроме того, его вдохновенный талант давал ему такие неисчерпаемые энергию и силу, каких не было даже у более молодых людей. Во время этих сборищ, прозванных сценаристами сюрреалистическими, Тото импровизировал, доставляя огромную радость мне и Франке Фальдини, так как мы сидели в соседней комнате и все слышали. «Слышите, как они смеются? — говорил папа. — Значит, гэг хороший, введем его в сценарий». Если же Анже и Скарпелли предлагали шутку, к которой мы оставались равнодушны, папа отрицательно качал головой и произносил свой суровый вердикт: «Нет, это не годится. Если не смеются Франка и Лилиана, с какой стати будут смеяться зрители?» Поначалу сценаристы приходили в замешательство, но потом соглашались с ним. Конечно, некоторые его фильмы удались лучше, если бы он работал над ними с большей тщательностью, но Тото снимался в шести картинах в год, нередко продолжая играть в театре, и буквально разрывался между съемочной площадкой и сценой. Это был непосильный, изнурительный труд, но Тото никогда не терял спасительного чувства юмора, причем остроты и шутки его бывали довольно злыми и желчными.

Кастеллано и Пиполо до сих пор с некоторой растерянностью вспоминают свою первую встречу с Тото, когда, молодые и неопытные, они послали ему сценарий фильма «Тото в джинсах». Через несколько дней они пришли узнать его

Тото

мнение, и Тото встретил их с обнадеживающей улыбкой. «Молодцы, просто молодцы, — воскликнул он, едва завидев их. — Вы написали самую настоящую пошлятину. Поистине нужен недюжинный талант, чтобы написать такую выдающуюся пошлятину. — И потом, как бы извиняясь, добавил: — Попробуйте еще разок, и даю слово, что, если у вас получится хороший сценарий, я с удовольствием снимусь в вашем фильме».

Позднее Кастеллано и Пиполо много раз работали с папой, который в 1962 году все-таки принял приглашение сняться в телешоу «Первая студия» по их сценарию и исполнил незабываемый дуэтный номер с Миной. О «пошлятине», разумеется, больше не вспоминали. На площадке Тото использовал те же приемы, что и в театре. Например, он никогда не играл без парика, которых у него была целая коллекция. «Парик для комика — все равно что шляпа для актера и подгоняется под персонаж, — объяснял он однажды Серджо Корбуччи, у кото-

рого снялся в нескольких фильмах. — Актер должен начинаться со лба, так как лоб — самая главная и самая характерная часть лица. Не будем лукавить: лоб кретина не похож на лоб гения». Он не отказался от парика, даже когда работал на фильме Стено «Тото в цвете». Этот фильм снимался в 1952 году в экспериментальной технике, и Тото приходилось часами работать под раскаленными прожекторами, излучавшими невыносимый жар. Профессионал до кончиков ногтей, до героизма, отец обливался потом, страдал, но не жаловался, даже когда у него задымились волосы, точнее, синтетический парик. Тогда папа избежал больших неприятностей лишь благодаря расторопности рабочего, который сообразил вылить ему на голову ведро холодной воды.

Даже в самые тяжелые минуты жизни отец оставался верен себе. Так, он никогда не сквернословил, и если в сценарии попадались ругательства, просил их убрать. Тото ненавидел пошлость, и когда он был уже в довольно пожилом возрасте, какой-то продюсер предложил ему сняться в рискованной любовной сцене, хотя и комедийной, он отказался, сочтя себя оскорбленным. «Некоторые сцены вообще плохо смотрятся на экране, — объяснил он. — А представьте себе в подобной сцене человека моего возраста!»

Благородство, аристократические манеры были второй натурой Тото, как бы его фирменной маркой. В перерыве между съемками, когда было возможно, его обслуживал официант в белых перчатках, подавая еду в серебряной посуде. Некоторые друзья Тото даже называли его «ваше высочество». Барские манеры отца во время съемок фильма «Прекрасные семьи» так потрясли режиссера Грегоретти, что он назвал его трапезу «завтраком на траве». Быть может, вначале он счел Тото снобом. Но понял, что ошибся, когда Тото как истый неаполитанец, предложив ему стручковый перец на блюдечке из тончайшего фарфора, с подчеркнутой учтивостью спросил: «Не хотите попробовать перчик?»

Театр доставлял папе не только радость, но и огорчения. Однажды в Неаполе, когда он был в самом зените славы, ему присудили премию за артистическую карьеру. Но на церемонии вручения премии почему-то совершенно отсутствовали критики и журналисты. Полупустой зал выглядел так мрачно, что Тото расплакался, уткнувшись лицом в плечо сопровождавшего его Стено. Наверное, в тот момент к нему вновь вернулись старые детские страхи, что его никто не любит.

Творчество для Тото было своего рода убежищем, средством ухода в идеальный мир, к которому он так стремился.

Его отношения с Дианой становились все более трудными.

Однажды во Флоренции родители и моя тетя, мамина сестра, пошли в шикарный ресторан, который чуть не стал ареной очередного скандала. Напротив них за столиком сидели три офицера, и это обстоятельство вызвало страшное раздражение у Тото, который тут же попросил маму пересесть на другое место. Мамина красота, восхищавшая других мужчин, стала для Тото постоянным источником страданий. Тото казалось, что все они покушаются на его счастье.

Можно представить себе его состояние, когда они с Дианой проходили к выходу и все три офицера, как по команде, вдруг вскочили и с криками: «Какая красавица!» — отдали маме честь. Приняв этот комплимент за тяжкое оскорбление, папа бросил в ответ: «Неотесанные мужланы!» Вспыхнула ссора. Мама с тетей ушли из ресторана очень расстроенные. Вскоре пришел и Тото. Он был подавлен и обескуражен. Недоразумение разъяснилось: офицеры хотели выразить восхищение красотой Дианы и отдать должное его таланту. Инцидент был исчерпан, но подобные эксцессы постепенно подтачивали их семейное счастье.

Ревность, с каждым днем становившаяся все сильнее, толкала его на нелепые поступки. Неизвестно, сколько времени он вынашивал свое очередное решение, только однажды он завел с Дианой совершенно дикий, ни с чем несообразный разговор, вполне в духе своей безумной любви к ней. «Дорогая, я так тебя люблю, что не хочу, чтобы ты была моей женой, — сказал он ей. — Если бы мы расторгли брак, но при этом продолжали жить вместе, я бы знал, что ты меня действительно любишь. А кроме того, если я не буду больше считаться твоим мужем, то и рогоносцем стать не смогу». Другая женщина при этих словах наверняка упала бы в обморок, но только не Диана, которая уже привыкла к несуразным выходкам Тото и даже не подумала ему противоречить. «Я люблю тебя и могу поклясться, что никогда не полюблю другого мужчину, — отвечала

она ему. — Но если для твоего счастья и спокойствия нужно расторгнуть наш брак, давай так и сделаем. Не бумага с печатью удерживает меня рядом с тобой, а глубокое чувство, которое не боится никаких испытаний».

Мама говорила совершенно спокойно, но даже самой себе не призналась бы, как оскорбило и потрясло ее это предложение, открывшее страшную правду: ее семейная жизнь не более чем мираж, способный исчезнуть в любую минуту. Но в то время она была еще слишком влюблена в Тото, чтобы рассуждать трезво, и, как всегда, подчинилась его воле. Брак был расторгнут в Венгрии в 1939 году, эта новость застала родителей в Африке, где они были в турне. «Мы снова стали женихом и невестой», — сказал Тото Диане и взволнованный мыслью, что теперь от роли мужа он переходит к роли любовника, страстно сжал ее в объятиях. В тот период их отношения были идеальными как никогда, а любовь такой пылкой, что это открытие потрясло их самих, как будто, обретя свободу, они вдруг поняли, как глубоко привязаны друг к другу. И, разумеется, продолжали жить вместе. Такова абсурдная правда, хотя биографы отца приводят дату развода как конец их истории с Дианой. Но на самом деле эта уловка во вкусе Пиранделло только подхлестнула их любовь, во всяком случае, на какое-то время. В детстве я никогда не видела, чтобы мама с папой ссорились, и росла в полной уверенности, что они страстно любят друг друга. И навсегда сохранила это убеждение даже после того, как он соединил свою судьбу с Франкой Фальдини, единственной женщиной, с которой после мамы его связывали серьезные отношения.

Итак, мои родители, став вновь свободными, превратились в пылких любовников, хотя время от времени их посещало смутное предчувствие беды, окончательно и непоправимо разрушившей наше семейное счастье.

Все началось совершенно случайно, с неверно выбранного места летнего отдыха. Обычно мы проводили лето в Виареджо, в прекрасном доме у моря. Хотя бы на каникулах я получала возможность поиграть со своими сверстниками, правда, под присмотром гувернантки. Отец приучил меня к щедрости, и я угощала своих юных друзей в баре, оставляя довольно внушительные счета, которые он потом оплачивал, не моргнув глазом.

Конец совместному проживанию моих родителей положили сплетни. В то время папа очень страдал, замкнулся в себе, уйдя с головой в работу. В 1948 году он много играл не только в театре, но и в кино, снимаясь в одном фильме за другим. И вот во время съемок картины «47-й мертвец разговаривает» он познакомился с Сильваной Пампанини. В то время она была очень красивой и совсем молоденькой девушкой — брюнетка со светлыми глазами, как раз тот тип, который нравился папе, и неудивительно, что он начал за ней ухаживать. Кроме того, Сильвана приезжала на съемочную площадку в сопровождении своего отца и имела репутацию девушки из хорошей семьи — обязательное условие, чтобы Тото мог всерьез заинтересоваться женщиной. О папином увлечении прекрасной партнершей в конце концов заговорили, и он решил использовать эти слухи, дабы устрашить и наказать вероломную Диану, дав ей таким образом понять, что она не единственная женщина на свете.

Как потом рассказывала Пампанини, их отношения с Тото носили чисто платонический характер. Тото был очень чувствительным человеком, и подобный «платонизм» по отношению к понравившейся ему женщине позволяет предположить, что хотя он и не остался равнодушен к красоте Сильваны, его чувства к ней были сродни «любви на сцене», чем-то вроде лекарства, которое он принимал от настоящих любовных переживаний. Диана — а папа всегда представлял ее «моя супруга» — была оскорблена этими сплетнями, ставившими ее в положение брошенной жены. Может быть, откровенное объяснение между родителями помогло бы им прояснить это недоразумение и закончить его нежным примирением, тем более что они все еще любили друг друга. Но такого объяснения, к сожалению, не произошло.

И как всегда бывает в подобных случаях, в их ссору вмешались «добрые друзья», которые все больше и больше, буквально наперегонки разжигали мамины подозрения. «Тото безумно влюблен в Пампанини, — нашептывали они ей. — Вчера он отослал ей огромный букет роз с бриллиантовым кольцом». «Твой муж так увлечен Сильваной, что вот-вот попросит ее руки».

Эта последняя сплетня окончательно вывела Диану из себя, и когда Тото вернулся, она чуть ли не с порога набросилась на него с вопросом: «Ты в самом деле собираешься жениться?» Папа вздрогнул, закурил сигарету и решил еще немного ее помучить. «А почему тебя это интересует?» — спросил он с нарочитым спокойствием, которого не было и в помине. Его бесстрастный тон совсем взбесил Диану, и она выкрикнула ему в лицо: «Потому что если это правда, то я тоже сейчас же выйду замуж. У меня уже есть муж на примете».

В тот драматический момент, рассказывала мне потом мама, в ее памяти, как в кино, всплыли самые счастливые минуты ее жизни с Тото, но и самые горькие. Впервые в жизни с того дня, как она встретилась с ним, Диана почувствовала запоздалое сожаление, что всегда и во всем его слушалась, полностью подчиняясь его воле фактически ценой отказа от самой себя. Папа пришел в ярость. О своем флирте с Пампанини он совершенно забыл и считал, что Диана ужасно его оскорбила, намекнув на возможность брака с другим мужчиной. Мысль о ненавистных рогах приводила его в бешенство, и ему даже в голову не могло прийти, что слова мамы скорее всего продиктованы простым желанием отомстить. Для него все было кончено. «Если у тебя уже есть другой муж, который тебя ждет, так и иди к нему! — крикнул он ей. — Здесь для тебя нет больше места!»

Мама торопливо собрала вещи и, обняв меня, со слезами на глазах уехала к сестре. Из своей комнаты я слышала отголоски их ссоры и, когда хлопнула дверь, почувствовала, что осталась совсем одна на развалинах. Диана всегда была опорой, стержнем нашей семьи, и без нее необратимо разрушился и мой мир, еще и потому, что наши с папой отношения осложнились из-за моего друга Джанни. Но в те ужасные дни, наступившие после ухода мамы, я стала ему особенно дорога. Он очень страдал, круглыми сутками сидел взаперти в своем кабинете, обдумывая случившееся, и иногда от непомерного нервного напряжения даже терял сознание. На людях он старался не подавать виду, что страдает, и даже специально ходил ужинать вместе со мной и своим близким другом Фабрицио Сарацини в любимый ресторан «Дикий утес». Чтобы не давать повод для сплетен и пересудов, он вымученно улыбался и шутил, но, вернувшись домой, сбрасывал маску, и у меня сжималось сердце при виде его растерянного, убитого горем лица. «Если ты так страдаешь, почему не попросишь маму вернуться обратно, послав к черту свое самолюбие?» — хотелось мне сказать ему, но я молчала. Я очень его любила, но у нас не было принято фамильярничать. Он был моим отцом, и я не имела права вмешиваться в его дела. И до сих пор я упрекаю себя за это. Я очень хорошо помню то время, и мне кажется, а вернее, я точно знаю, что мои родители похоронили заживо еще очень сильное чувство.

Через несколько дней после ссоры с Дианой папа все-таки пересилил себя и позвонил ей с более или менее завуалированным предложением вернуться домой. Но позвонил, видимо, не вовремя — страшная вещь в сердечных делах, — чувства Дианы были еще слишком оскорблены, и на примирение она не пошла.

В те мрачные дни, когда я тоже покинула его, папа написал самую знаменитую свою канцону «Роковая женщина», навеянную раздумьями о Диане. Доказательством того, что вдохновительницей стихотворения была именно она, а не Сильвана Пампанини, может служить авторское посвящение, которое рассеивает всякие сомнения. Отец неоднократно объяснял название, которое отнюдь не означает, что героиня его печальной поэзии существо безнравственное, в нем просто скрыт намек на ее жестокосердие, заставляющее возлюбленного страдать. Сильвана вполне искренне могла поверить в то, что Тото пишет о ней, потому что как раз в это время он оставил свои ухаживания и из поклонника превратился в друга. Его увлечение Пампанини было увлечением зрелого человека очень красивой девушкой, которая на какой-то миг вновь разожгла в нем огонь и мечты юности. Подобное состояние души само по себе поэтично, и, видимо, поэтому актриса всегда писала о Тото, как о «романтическом менестреле». Его отношение к ней было искренним, но недостаточно глубоким, чтобы вдохновить на «Роковую женщину» — этот плач по любви, рожденный жестоким разочарованием, копившимся годами.

Что же еще предпринимал Тото, кроме бегства в поэзию, чтобы совладать с тоской по отвергнутой жене, которую, возможно, порой он даже ненавидел, но

«Подставное лицо»

которая навсегда осталась в его сердце? Хорошо зная его, я думаю, что он предавался воспоминаниям, особенно сентиментальным. Уж эти женщины! Мой отец всегда пользовался у них успехом, даже тогда, когда был начинающим артистом без гроша в кармане. Многие его любили, и теперь долгими, одинокими вечерами он вспоминал, фантазировал, любовался изящными призраками, танцевавшими на ленте его памяти.

Первые значительные любовные приключения в жизни Тото относятся к времени его дебюта. Певички и балерины не отличались избытком стыдливости и отдавались ему без долгих уговоров. Кроме неиссякаемой пылкости они ценили в нем обходительность и щедрость, достоинства приятнейшие, хотя и быстротечные. В соответствии с моралью той эпохи, которая требовала от супруги невинности, а от возлюбленной искушенности, мой отец действительно видел в женщине лишь объект наслаждения. Диане он рассказал обо всем — признался во всех деталях своего прошлого, даже самых скабрезных.

Рассказы Тото вызывали у Дианы смешанные чувства, в которых интерес к запретному соседствовал с мазохизмом. Она и в самом деле часто ревновала его к прошлому и боялась, что не выдержит сравнения с другими, более зрелыми и опытными женщинами. Мой отец понимал, что все это ее беспокоит, но уже не мог остановиться и продолжал эту игру не в силах совладать со своей страстью к театрализованному действу любого рода — пикантному, романтическому, трагическому или фарсовому. Подобным же образом он и впоследствии испытывал терпение и силу любви Дианы, которая должна была принимать все, именно все в его сложной противоречивой натуре.

Особенно часто Тото вспоминал одну из своих любовниц Лючану Гора, субретку с мелодичным голосом, оставившую сцену ради любви к нему. Тото, который испытывал к ней только сексуальное влечение, требовал от нее (и это было его обычным правилом) полного самоотречения, несовместимого с артистической карьерой. На протяжении двух лет Гора, безумно влюбленная в него, следовала за ним неотступно, как тень, пока однажды ей не пришлось поехать в Геную на похороны отца. Тото, которому в ту пору было двадцать семь лет, вызвался сопровождать ее и там познакомился с сестрой Лючаны Марией, очаровательнейшей сорокалетней женщиной, получившей в браке титул маркизы.

Много написано о повышенной эмоциональной возбудимости людей, переживающих смерть и погребение близких. Их чувства рвутся на волю, словно

утверждая жизнь в ее правах. И папа в полной мере отдал дань этой макаброэротической традиции, внезапно влюбившись в Марию, необычайно красивую и утонченную женщину. Лючана, не выдержав сравнения с сестрой, вынуждена была мирно удалиться. Любя папу с безотчетной страстью, маркиза искусно усыпляла подозрения мужа и приезжала в любую часть Италии, где бы папа ни находился. Он был польщен, его распирала гордость бывшего уличного мальчишки, которому удалось соблазнить знатную женщину, готовую во имя любви к нему пойти на скандал. Ему нравилось держать в своих объятиях даму, на которой драгоценностей было не меньше, чем на королеве, и которая, чтобы доставить ему удовольствие, умела быть униженной и покорной. Ну а то обстоятельство, что в этой экстравагантной истории был замешан еще и маркиз, «замороченный и рогатый», придавало ей особую пикантность и превращало в род возмездия знатным и богатым, к которым его в ту пору влекло и из среды которых он чувствовал себя исключенным.

Вместе с тем чувственность Тото была восприимчивой и всеядной, и оттого он с полным безразличием и ради минутной прихоти мог изменить своей утонченной и искусной возлюбленной с заурядной уборщицей, как это и произошло однажды. Как-то утром Тото пришел в театр, где не было ни души, за исключением девицы, склонившейся над ведром с мыльной водой. «Ее задница, выставленная напоказ, произвела на меня благоприятное впечатление и ввела в соблазн, — смеясь, рассказывал отец. — Я был восхищен владелицей этого совершенно скульптурного изваяния, но когда она обернулась и вскрикнула: «Ой, вы и вправду Тото?» — я увидел, что у нее лицо дурочки. И все же я не смог противиться капризу, я поступил дурно, но есть вещи, которые нельзя предусмотреть...»

Трудно понять, как мой отец, который так высоко ценил аристократию, мог изменить маркизе с заурядной уборщицей. Но он был необыкновенным человеком, необыкновенным во всем. Мама еще и сегодня называет его в духе Пиранделло «Некто, никто и сто тысяч».

Как бы там ни было, но если Тото понимал, что обидел кого-то, он старался сделать все возможное, чтобы загладить свою вину. Например, Лючану Гора он бросил без долгих раздумий, но когда спустя много лет встретил ее в Генуе, то совершил по отношению к ней великодушный жест. Лючана в ту пору жила очень стесненно, потому что во время войны ее небольшое дело потерпело крах. Отец предложил ей постоянную финансовую поддержку, испросив предварительно согласие Дианы, которое та охотно дала.

Циничный соблазнитель или благородный человек с золотым сердцем, Тото всегда Тото, ошеломляющий своим непостоянством. Его собственный характер был для него источником глубоких внутренних противоречий, он не мог обуздать свои инстинкты и оттого всегда испытывал комплекс вины.

Следовательно, не стоит удивляться тому, что его связь с элегантной маркизой тоже завершилась резким разрывом. Это случилось в тот день, когда она, подняв вуалетку над блестящими от слез глазами, сказала молодому любовнику: «Дорогой, я уже не ребенок. Я не могу позволить себе терять время. Я не могу разрываться между тобой и моим мужем. Я решила уйти от него. Я богата и не боюсь этого шага». «А я боюсь! — воскликнул он. — Видишь ли, Мария, я не создан для постоянной связи, и если бы я принял твое предложение, я бы повел себя как настоящий эгоист. Нам лучше расстаться и сохранить друг о друге добрые воспоминания».

Маркиза не устраивала сцен, но долго страдала, прежде чем примирилась с судьбой. В конце концов она справилась с чувствами, возможно, в какой-то мере благодаря культуре и хорошему воспитанию, которые приучили ее к сдержанности и самоконтролю и не дали впасть в отчаяние, как это случилось с другой женщиной, любившей моего отца, — Лилианой Кастаньолой.

Лилиана была очень красивой субреткой, привыкшей проматывать состояние мужчин, которые теряли из-за нее голову. А было таких немало. С черной густой челкой, стройная, как статуэтка, Лилиана являла собой классический тип роковой женщины своего времени. Во всяком случае, такой она была в глазах общественного мнения, хотя позднее в ней раскрылась истинная ее натура, чувствительная и нежная.

Лилиана родилась в небольшом местечке в окрестностях Генуи в 1895 году. Когда она познакомилась с Тото, ей было двадцать восемь лет, и ореол порока, окружавший ее имя, волновал умы и сердца. За несколько лет до их встречи она стала героиней одного весьма показательного эпизода. В Марселе в ресторане «Каннабьер» два моряка добивались ее благосклонности. Лилиана, улыбнувшись им своей знаменитой ироничной и чувственной улыбкой, предложила: «Сразитесь на дуэли, и победитель меня получит». К несчастью, оба ухватились за эту идею, и один из моряков оказался тяжело ранен. Полиция выслала Лилиану из Франции в Италию, где ее несравненная красота продолжала губить сердца. В Монтекатини очередной ее любовник, миланский строитель, в порыве ревности выстрелил в нее, когда она принимала ванну. Пуля слегка оцарапала кожу, но вода в ванне стала красной. Бедняга решил, что смертельно ранил любовницу, и в отчаянии покончил с собой. Сразу после этой скандальной истории Лилиана отправилась в Неаполь. Здесь в окружении влиятельных мужчин, которые наперебой бросились ухаживать за ней, она впервые в своей жизни влюбилась по-настоящему, по-девически робко и трепетно. Пределом ее мечты стал мой отец, который в тот период работал в Новом театре. О нем уже говорили как об очень талантливом актере, и Кастаньола отправилась посмотреть на него. Весь спектакль она буквально не спускала с него глаз, словно громом пораженная. Хрестоматийный случай влюбленности с первого взгляда. Тото ее заметил и на следующее утро послал ей букет роз, вложив в него записочку со словами восхищения: «Самой красивой женщине в мире».

Лилиана, уже решившая завоевать молодого актера, пригласила его на свой спектакль в Санта-Лючию и вскоре за этим назначила ему первое свидание. Лилиана и Тото оказались во власти всепоглощающей, сокрушительной страсти. Для него это было чувственное опьянение, усиливавшееся от гордости за то, что он обольстил женщину, перед которой преклонялись и которую добивались сотни мужчин. Для Лилианы же все оказалось гораздо серьезнее: самозабвение и беспредельная любовь — так можно охарактеризовать ее чувство. Она, волшебница, уничтожавшая мужчин лишь намеком на свою немилость, превратилась в трепетную возлюбленную. Она была готова раствориться в своем друге, засыпать его подарками, но наступил момент, когда она совершила непоправимую ошибку. Лилиана предложила Тото организовать театральную труппу, которую сама собиралась финансировать. Она хотела быть рядом с любимым не только в жизни, но и на сцене. Лилиана не поняла, что в этот самый момент потеряла своего Тото. Дело в том, что это предложение было оскорбительным для моего отца или уж, во всяком случае, расценивалось им как посягательство на его главенство, без чего любовные отношения были для него невозможны. Если бы он принял деньги любовницы, пусть даже в такой завуалированной форме, он перестал бы уважать себя и желать ее. Поэтому, когда его пригласили совершить турне вместе с субреткой Кабирией, он немедленно согласился, не вняв мольбам и слезам Лилианы. «Прошу тебя, останься со мной, это вопрос жизни или смерти», — умоляла она в отчаянии. «Я уезжаю», — ответил Тото с ледяным спокойствием, которое сковывало его всякий раз, когда он принимал бесповоротные решения.

Лилиана посмотрела ему в глаза, и Тото, который на всю жизнь сохранил воспоминание об этом умоляющем взгляде, резко закончил: «Я не могу остаться в Неаполе, в Падуе начинаются гастроли, и я не намерен никого подвести».

Больше Лилиана не произнесла ни слова. Она проводила Тото в Новый театр на такси, на обратном пути попросила шофера остановиться у аптеки, вышла, купила сильное снотворное и вернулась в пансион для артистов. У нее не осталось больше надежд. Она слишком хорошо знала мужчин, чтобы понять, что отъезд Тото был предвестием окончательного разрыва. Она не предавалась отчаянию и с поразительной просветленностью приготовилась к самоубийству как к своему последнему выходу на подмостки театра.

Она написала письмо сестре, скрупулезно изложив в нем свою последнюю волю, затем попыталась дозвониться до Тото, но безуспешно, и тогда она оставила ему записку в несколько строчек, исполненных нечеловеческой тоски, последнюю весточку любви. «Была я счастлива с тобой или несчастна? — писала она. — Не знаю. Моя рука дрожит... Ах, если бы ты был рядом! Ты бы спас ме-

ня, правда? Антонио, я спокойна, как никогда прежде. Потому что ты сумел принести в мою несчастную серую жизнь радость. Клянусь, я ни на кого не взгляну больше... Я сдержу слово. Сегодня вечером, когда я возвращалась домой, черный кот перебежал мне дорогу. И сейчас, пока я пишу тебе, другой черный кот, там, внизу, на улице, безостановочно мяукает... Какое глупое совпадение, правда?.. Твоя Лилиана».

Затем она проглотила таблетки и легла на кровать, смиренно ожидая смерти как освобождения. Может быть, Лилиана страшилась не только горьких дней, которые ей предстояло прожить в одиночестве, без Тото, но и неотвратимого увядания своей красоты и заката славы женщины-вамп, не знающей себе равных.

Может быть, Тото и смог бы помочь ей пережить эту драму, найти новый смысл жизни, но она, чаровница, не сумела навечно привязать его к себе. Это было последнее поражение. Лилиана, как и многие другие красавицы театра и кино, находясь в состоянии нервного стресса (мне вспоминается Мэрилин Монро, которая тоже, прежде чем покончить с собой, пыталась дозвониться до невидимого возлюбленного), решила уйти со сцены под немолкнущие овации зала.

Тото, терзаемый угрызениями совести, взял на себя всю вину и ответственность за смерть Лилианы. Самоубийство любовницы с таким бурным прошлым Тото воспринял как акт очищения и принял решение похоронить ее в семейном склепе семьи Де Куртис. А позднее в ее память назвал меня Лилианой — поступок тем более показательный, что, согласно неаполитанской традиции, первый ребенок при крещении обычно получает имя бабушки по отцовской линии. Тото лишил свою мать этой традиционной привилегии в память о бедной Лилиане, увековечив ее в самом дорогом, что у него было, — в единственном ребенке. Его желание таким образом поправить дело можно сравнить с браком в критической ситуации, но продиктовано оно было глубоким чувством справедливости, свойственным моему отцу. Конечно, можно было бы сказать, что все это лишь запоздалая дань погибшей возлюбленной, но, как бы там ни было, очень важно, что после смерти моральное признание получила женщина, которая была больше, чем артистка. Она была искательницей приключений. Я не хочу во что бы то ни стало оправдывать отца и еще меньше идеализировать его, но я думаю, что другой на его месте нашел бы тысячи способов доказать свою непричастность к смерти Кастаньолы. Тото же никогда не забывал Лилиану и всю жизнь хранил фотографии, запечатлевшие ее в полном блеске, и прядку волос, перетянутых ленточкой, конечно же, подаренную в знак любви. Я помню, что всякий раз, вспоминая Лилиану, папа говорил о ней с таким сердечным теплом, что я, будучи маленькой девочкой, думала, будто речь идет о близком родственнике, который преждевременно ушел из жизни и которого до сих пор помнят, любят и оплакивают.

Любовные похождение моего отца, как и его характер, были многообразны и противоречивы. Рядом с подлинной драмой Лилианы Кастаньолы возникали забавные ситуации в духе фарсов Скарпетты и Покада. Героиню одной такой необычной истории звали Ева, она познакомилась с моим отцом, когда он, аннулировав брак, снова стал «синьорино» и загорелся жаждой новых приключений. Естественно, только он вновь приобрел эти привилегии, а мама продолжала в его глазах оставаться женой, обязанной хранить супружескую верность. Папа вел себя как эгоист, это бесспорно. Но сегодня, по прошествии лет, Диана видит в отлучках Тото способ утверждения собственного превосходства в отношениях мужчины и женщины. Я же думаю, что они были еще и признаком слабости.

Однажды он признался ей, что, наставляя рога, испытывал огромный страх при мысли, что сам мог оказаться рогоносцем. Эта психологическая путаница в соединении с его чувственной натурой приводила к тому, что он повсюду искал все новые и новые объекты эротического возбуждения.

И вот в такой ситуации, когда ему уже стукнуло сорок пять, Тото увлекся семнадцатилетней Евой, дочерью одного римского коммерсанта. В те годы человек, ухаживающий за девушкой из порядочной семьи, должен был представиться родителям, что мой отец и сделал со спокойной совестью, тем более что

был записным холостяком. Он даже завел разговор о свадьбе, но родители девушки предложили ему сначала окончательно разрешить все свои домашние проблемы. В общем, Тото, чтобы жениться на их дочери, должен был исключить из своей жизни Диану. Моя мать, узнав о «сватовстве», очень страдала, бабушка Анна, как могла, утешала ее, решительно осуждая поведение сына-ветреника. «Девочка моя, как же ты терпишь всю эту мерзость? Да я бы на твоем месте наставила Тото рога, и не один раз, а сто», — повторяла она Диане, которая взаперти сидела дома и ждала, что папа все-таки образумится.

Первые восторги тут же улеглись, мой отец понял, что, вступив в брак с Евой, будет вынужден навсегда расстаться с мамой. И тогда он начал задумываться, а не стоит ли дать задний ход. Но это было нелегко, тем более что влюбленная до беспамятства Ева была готова соединиться с ним даже вопреки воле родителей. Она-то и предложила ему совершить «похищение невесты», как это практикуется на юге, то есть провести вместе ночь и поставить родителей перед свершившимся фактом, вынуждая их таким образом благословить молодых. Папа, как он сам потом рассказывал Диане, оказался вовлечен в интригу и, загоревшись идеей провести ночь с девственницей, согласился. Когда «молодые» остались в гостиничном номере одни, Тото стали одолевать первые сомнения. Ева вела себя как-то слишком непринужденно и проявляла чрезмерную для ее возраста склонность к любовной игре, поэтому прежде чем перейти от ласк и поцелуев к отношениям более интимным, он поинтересовался, не было ли у нее в прошлом всестороннего сексуального опыта.

Сначала она все отрицала, но затем, запутанная хитроумными вопросами-ловушками отца, призналась, что однажды оказалась «очень близко» с неким кузеном. Сделав это полупризнание, маленькая Ева проиграла партию. Тото нашел повод избавиться от нее. «Сейчас, моя дорогая, пойдешь вместе со мной к врачу, который должен удостоверить твою девственность, — начал он строго. — Чтобы стать моей женой, ты должна быть невинна. Я требую немногого, но это необходимо».

Гинеколог, проводивший консультацию в ужасной спешке, констатировал факт и даже приблизительную дату утраты невинности Евой, видимо, благодаря тому самому кузену — «настырному парню», как говорят в Неаполе, желая указать предприимчивый характер человека. Тото, потрясая медицинским заключением, глухой к мольбам Евы, отправился к родителям девушки, хладнокровно объяснив им, что брак в силу подобных обстоятельств невозможен. Затем вернулся домой со спокойной совестью. Мама вспоминает, что увидела его с балкона. Он шел приплясывая, как в лучшие времена. Мама даже представить себе не могла, что Ева ушла из его жизни, но была так рада его появлению, что тут же со всех ног кинулась открывать ему дверь. Он вошел с торжествующей улыбкой и, повернувшись к бабушке Анне, которая вопросительно взирала на него, объявил: «Ну что за красота! Святой Антоний ниспослал на меня благодать — я больше не женюсь!»

Затем со смехом и непристойными комментариями он поведал Диане о последней фазе своей женитьбы, нежно сжимая ее в объятиях и всячески демонстрируя свою любовь. Мама была счастлива оттого, что Тото снова принадлежит ей, но вместе с тем испытывала чувство солидарности с бедной Евой. В женщинах, любивших Тото и страдавших от его эгоизма, она видела свое отражение. И хотя она была идеальной женой, незаменимой возлюбленной, которой отдавалось предпочтение, в глубине души она испытывала горечь ревности и страх оказаться покинутой. Она знала, что судьба ее любви неопределенна. «Тото, — сказала она, — ты плохо обошелся с бедной девочкой. Ты дал ей надежду, а потом покинул в беде. Если ты не был уверен, что любишь ее, зачем же было ее компрометировать?»

Но папа, хотя и был человеком чутким в вопросах морали, на этот раз не испытывал вины. Ева пыталась обмануть его и, следовательно, принадлежала к категории женщин, от которых надо бежать как от огня. Отец проявлял полную лояльность к людям, тем или иным образом допущенным к его чувствам. Поэтому он идеализировал Лилиану Кастаньолу, которая никогда не прикидывалась такой, какой не была на самом деле.

Воспоминания о прошлом скрашивали одиночество отца, последовавшее

после ухода мамы и моего брака с Джанни Буффарди. Но этого было недостаточно, несмотря на все неприятности, в Тото сохранилась неистребимая жажда жизни, чувств и эмоций, которые питали его творчество, его человеческую натуру. После нескольких месяцев глубочайшей депрессии Тото родился заново и решил наверстать упущенное время. Воспоминания о Диане оставались незаживающей раной на его сердце, но Тото не мог не возродиться к жизни, он должен был вернуть себе и другим свой собственный образ человека, побеждающего все невзгоды.

Как-то вечером мы с отцом и его другом Фабрицио Сарадзани ужинали в ресторане «Ля Рупе Тарпеа», где мое внимание привлекла веселая компания молодых людей. В этой компании особенно хороша была одна девушка, брюнетка с зелеными глазами, как раз тип Тото. И действительно, он был заворожен ею и без промедления постарался выяснить, кто это «видение». Франка в ту пору только вернулась из Америки и хотела стать актрисой. Вместе с родителями она жила в Риме. Ее манеры, ее речь — все указывало на изысканное воспитание, необычное в среде старлеток. Благодаря этому, ну и, конечно, благодаря своей внешности она смогла завоевать сердце моего отца, который всегда был очень чувствителен к людям благородного происхождения.

Для своего возраста Франка была очень спокойной девушкой, без каприз и жалоб она старалась вписаться в привычную жизнь отца. Например, вечерами, вернувшись с работы, он любил отдохнуть вместе с ней в гостиной, почитать или посмотреть телевизор. Выходили они редко. Папа и Франка, если хорошенько вдуматься, были в числе первых пар, отношения которых строились в большей степени на дружбе, чем любви. Это был союз, которому не нужна была легализация в виде штампа о браке. И потом папа отдавал себе отчет в том, какая большая возрастная разница между ними, и не был уверен в необходимости связывать Франку пожизненными обязательствами.

Если вынести за скобки легкую хандру и тревожность, вызванные приближением старости (это чувствовалось, хотя отец никогда не признавался в этом), то можно сказать, что в тот период в душе Тото царил мир.

Несмотря на сердечную привязанность к Франке, папа продолжал чувствовать какую-то странную внутреннюю связь с мамой, хотя никогда бы в этом не признался. В такие моменты проявлялась свойственная ему ранимость, нечто вроде болезненного изумления перед злом, которым награждала его жизнь, и тогда у меня возникало ощущение, будто мы поменялись местами: я чувствовала, что должна согреть его своей любовью, приласкать, погладить по голове, словно прогоняя грустные мысли, как если бы он был моим сыном, а не отцом.

Итак, ситуация для моего отца сложилась весьма напряженная, и крестины внука могли бы сделать его счастливым. Но Джанни ухитрился все испортить: в самый последний момент он решил назвать сына Сальваторе в честь своего отца и пригласить свою мать на церемонию крещения.

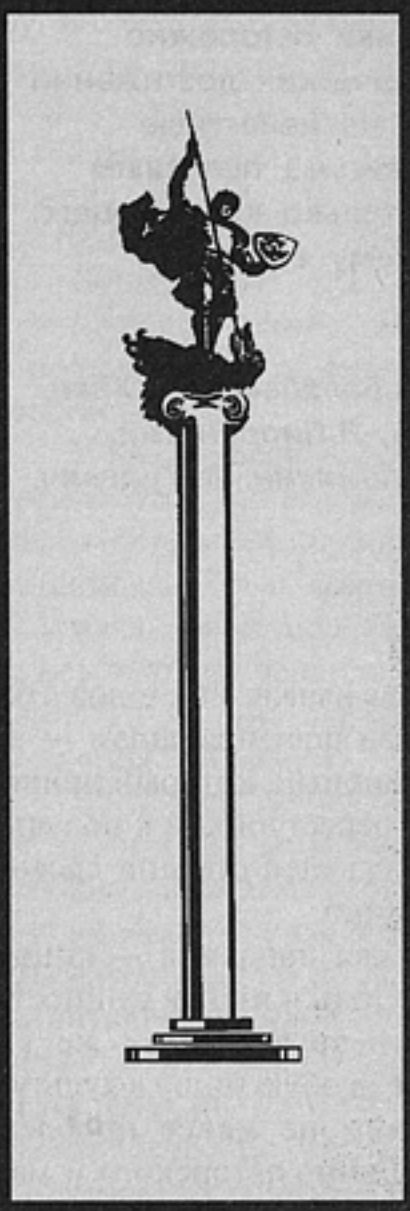
Окончание следует

Перевод с итальянского Л.Аловой и О.Бобровой

XXI

Московский международный кинофестиваль

С И М П О З И У М



В этом номере мы публикуем заключительную часть дискуссионных материалов XXI Московского МКФ[1], которые посвящены конкретным проблемам развития кинематографа в постсоветском пространстве.

Россия. После империи

Замысел этого «круглого стола», организованного Союзом кинематографистов России, предполагал открытый диалог художников и критиков об итогах кинематографического развития в 90-е годы, об установившихся в это первое постсоветское десятилетие художественных ориентирах.

И как это часто бывает на подобных встречах, художники осторожно (и не очень) уклонились от обсуждения собственно творческих достижений и неудач. В лучшем случае их удалось спровоцировать на нелестные реплики по адресу критиков, что, впрочем, оказалось весьма полезным для критиков, которые пытались проанализировать не только кинопроцесс, но и сложившуюся (не сложившуюся?) в 90-е годы систему его киноведческих оценок.

В дискуссии приняли участие: *И.Рубанова, Л.Карахан, А.Балабанов, А.Хван, З.Абдуллаева, Е.Марголит, В.Сорокин, П.Вайль, Л.Рошаль, Д.Пиорунский, Л.Садилова, Д.Быков, А.Трошин, А.Панкратов-Белый, А.Шемякин, М.Гуревич, И.Масленников.*

Ирина Рубанова, *критик*

Я бы хотела предложить несколько основных вопросов для обсуждения. Как кино 90-х годов, развивающееся в совершенно новых условиях, соотносится с традицией? Что для нынешних кинематографистов и зрителей — советское кино? При том, конечно, что советское кино — это все знают — имеет два мифологических массива, один — классическое сталинское кино, а другой — авторское кино 60—70-х годов, которое со сталинским весьма и весьма причудливо связано.

Так что же отзывается в нынешнем кино — сталинское советское или авторское советское, — или оно перечеркнуло и то и другое? Ведь кино, начиная с перестройки, устремилось в зафасадные, маргинальные пространства, которые были табуированы не только киноруководством, но и советской идеологией вообще. Так, собственно, и возник изысканный термин «чернуха», которым пользовалась и пользуется до сих пор наша критика.

Вопреки советскому кино произошло и обращение к новым поэтикам. Прежде всего к игровой стихии, которая была невозможна еще в начале 80-х годов. Этот вектор поддержал постмодернизм — европейский, всемирный, который пришел к нам именно с перестройкой и получил, мне кажется, в высшей степени своеобразное русское лицо.

Другая важная проблема — кино и зритель. В 90-е годы кино, в сущности, потеряло своего зрителя, так же как потеряло и свою особую нишу в культурной среде. И тем не менее проблема взаимодействия кино авторского и массового сохраняет в специфическом преломлении свою остроту и в кинематографе 90-х.

Отсутствие воспринимающей среды делает невозможным возникновение, создание массовой мифологии. Но еще больше чем от отсутствия общей идеи, как говорил когда-то Чехов, наше кино страдает от отсутствия настоящих великих корифеев. А те мэтры, которые сегодня снимают кино, всеми доступными им средствами стараются изъять себя из общего кинопроцесса. Они объявляют себя экстерриториальными — не показывают свои фильмы или показывают их как-то особенно. И это печально.

[1] См.: Симпозиум «Интеллигенция — за социализм?». — «Искусство кино», 2000, № 2, 3.

В кинематографе нет лидеров. Есть, конечно, такой очень крупный художник, как, скажем, Сокуров, но Сокуров, будучи уникальным, не является по природе своего дарования лидером. Место лидера вакантно.

Лев Карахан, *критик*

Ощущение какой-то потери — речь, конечно, не о советской идеологии — действительно преследует нас на протяжении всего этого десятилетия. Но что мы все-таки потеряли в 90-е годы? По-моему, консолидированную кинематографическую реальность. То, что было свойственно и русскому дореволюционному кинематографу, и советскому кинематографу практически на протяжении всей его истории. Этой реальности больше не существует. Я сейчас не говорю о том, плохо это или хорошо, но так сложился кинопроцесс, так развивается кинематограф.

Существует как кинореальность французское кино, английское кино. Я не говорю уже об американском или об индийском.

У нас же если «человек со стороны» попытается сравнить два суперхита 99-го года — фильм А.Сокурова «Молох» на немецком языке и «Сибирский цирюльник» Н.Михалкова на английском, — я сомневаюсь, что ему удастся установить некое единство кинематографического происхождения этих работ.

В неконсолидированном пространстве происходят странные вещи. Скажем, ни одно даже самое даровитое произведение не может в этом пространстве состояться, вполне и по-настоящему адекватно заявить о себе, ибо извне ничем не определено и ни с чем не соприкасается, пребывает как бы в пустоте. Лидеры в этом пространстве не могут утвердиться как несомненные лидеры. И такие режиссеры, как Михалков, Герман, Сокуров, которые претендуют на роль законодателей в кино, никак не могут закрепиться в этом вполне соответствующем их заслугам статусе. Наоборот, им все время чего-то не достается, они все время на кого-то обижены и, как последние маргиналы, вынуждены бесконечно хитрить с показом своих картин. Зато абсолютно не претендующие на всеобщее внимание А.Рогожкин и А.Балабанов, которые никогда не заботятся ни о призах, ни о рецензиях и даже о стратегии проката своих картин, выдвигаются на первый план, забирают все призы и пользуются неизменным расположением критики.

Самое опасное следствие неадекватности — угасание кинематографической жизни, которое происходит несмотря на все фестивали, номинации и прочие прикладные затеи.

Это угасание выражается в том, что не возникает перекрестного опыления, активного творческого движения вне пределов съемочной площадки. А без этого большой кинематограф немыслим. Сейчас, во времена величайшей свободы, даже трудно себе представить, что безвестный Г.Панфилов мог прийти к мэтру Е.Габриловичу и предложить ему совместную работу над фильмом «В огне брода нет», который открыл кинематограф Панфилова и новый этап в творчестве уже немолодого тогда Габриловича.

Алексей Балабанов, *режиссер*

Да, из Германа, Михалкова и Сокурова, при всем уважении к этим очень разным художникам, мейнстрим почему-то упорно не составляется, и мощный кинематографический поток, в котором всегда есть определенный процент хороших фильмов, тоже не возникает. А в отсутствие мейнстрима не может происходить и формирование альтернативного, авторского кино. Поэтому обсуждать, собственно говоря, нечего. Надо трудиться по возможности. Нет денег, значит, снимать дешевые фильмы. Есть деньги — снимать дорогие. Главное, не останавливаться, потому что художнику на самом деле времени мало отмерено — десять, максимум пятнадцать лет. Потом начинаются пробуксовки. Надо успевать.

Александр Хван, *режиссер*

Мне кажется, что именно в 90-е годы в нашем кино произошел тот взрывообразный процесс, в котором заложено будущее.

А вот критика и киноведение оказались в этом процессе в совершеннейшей прострации. У меня ощущение, что шел вполне закономерный процесс, что у кино возникла своя система координат. И нет никакого недоумения в связи с общей картиной, которую я вижу. Она явно укладывается в стройную классификацию. Я сейчас не берусь ее предложить, не хочется отнимать хлеб у критики, у кинотеории, которые пока еще ничего внятного не сказали по поводу новейшей кинопрактики. Именно свою растерянность критики хотят оправдать разговорами о хаосе в кино, об отсутствии процесса. Дело не в хаосе на экране, а в хаосе сознания у тех, кто должен осмысливать процесс. Мы, практики, лучше знаем, что у нас происходит. А вы, простите меня, киноведы, ходите в растерянности.

Зара Абдуллаева, *критик*

Я лично никакой растерянности не ощущаю. Я ощущаю некоторое недоумение, связанное с тем, что критерии осмысления фильмов 90-х годов совершенно непонятны. Критики исходят из оценочных критериев: плохой — хороший фильм. Наверное, это нормально, но для себя я уже давно решила определять фильмы иначе: важный — не важный. Важный определяют три показателя: эстетический радикализм, социальная точность, зрительский интерес. Про зрительский интерес в отсутствие нормального проката говорить не берусь. Но о том, что важный фильм может быть «плохим», хочу сказать. Мне кажется, что этот вопрос ошибочно в нашей критике не рассматривается. Отсюда и все наши разговоры, что кино нет.

Последним важным и из ряда вон выходящим фильмом последнего десятилетия, по-моему, является «Молох» Сокурова. Все остальное находится в какой-то спутанной, непонятной системе координат. Как сказал один мой приятель, пора снижать критерии. Эта пора, в общем, наступила. Но насколько снижать, мы не обсудили, а критерии «хороший — плохой» давно не работают. Например, фильм «Время танцора», который мне кажется неудачным, тем не менее очень важен, потому что там есть попытка пальпации этой мутной ускользающей реальности, которая не дается в прямом непосредственном касании. В искусственности, в условности этой картины есть очевидная адекватность времени. В отличие от, например, «Кавказского пленника», объявленного национальным достоянием. Столь же не важным мне представляется и фильм Алексея Балабанова «Про уродов и людей», который квалифицируется как эстетическое достижение наших дней. А я считаю, что главный недостаток этой картины — это вообще-то не свойственная Балабанову режиссерская ограниченность, небрежность. Насколько точно и остроумно он стилизовал в «Трофиме», настолько тут он дал маху. Но критика почему-то напустилась на него за «уродское содержание», восхитившись «визуальными изысками». Может быть, фильм «8 $^1/_2$ долларов» еще хуже, чем «Про уродов и людей», но он в сто раз важнее.

Евгений Марголит, *киновед*

Мне кажется, что беды нашего нынешнего кино заключаются в том, что оно продолжает быть советским, у нас не сложилось постсоветское кино. И больно кино 90-х все теми же болезнями. Причем интересно вот что. Заблуждения советского кинематографа, которые были столь же грандиозны, как и его свершения, в конце концов к нашим дням превратились в свернувшееся, ссохшееся суеверие.

Что я имею в виду?

Прежде всего ощущение первотворцов и демиургов, строящих новый космос из хаоса, у режиссуры, к которой перешел по наследству комплекс безродности вместе с комплексом неполноценности.

Наши собственные корни в 60-е, скажем, годы нам указывал Запад. Именно Западу принадлежит заслуга открытия «Окраины» Барнета, «Счастья» Медведкина. Мы возрождали традиции, и этим замечательны 60-е, но возрождали словно в беспамятстве, абсолютно не оглядываясь назад.

А в 70-е годы, когда произошел спад кинопосещаемости, мы опять же устремились не к традициям нашего зрелищного кино, а в сторону Голливуда. Госкино стояло у руля этого процесса и ориентировало, естественно, не на «Полуночного ковбоя» Шлезингера или «Пролетая над гнездом кукушки» Формана, а на жанровые стереотипы, выводя авторское кино за скобки кинопроцесса. И то, что традиционно давало силу советскому кинематографу — авторство, — оказалось на обочине. Естественная связь авторского и жанрового кино, которая возникла в 60-е, перестала существовать. Между прочим, отсюда «Сталкер», абсолютно авторская импровизация на тему потери аудитории — в зону водить больше некого. Тогда и возникает феномен Сокурова, феномен поздней Муратовой, потому что Муратова «Коротких встреч» и «Долгих проводов» — это один кинематограф, а Муратова после «Серых камней» — уже другой. Начинается опять же, как с чистого листа, период авторского самоутверждения, который продолжается и по сию пору.

Повторяю, мы все еще существуем внутри советского киноменталитета. Но это не значит, что нет альтернативы. Есть режиссеры, которые действительно умеют оглядываться и знают, что им предшествовало, знают отечественные традиции. Именно это знание дает, на мой взгляд, возможность держаться на плаву моим самым любимым современным авторам. Питерцам. И Сельянову, включая его продюсерскую деятельность, и Балабанову, и Ковалову.

Вячеслав Сорокин, *режиссер*

Наше собрание напоминает сейчас ромашечку. Она вылезла на песочке, а огром-

ный шмель прилетел и уселся. Она, бедная, вся сгибается, вот-вот сломается. Неужели, если даже сейчас все расставим по полочкам, мы все поймем и все друг с другом согласятся? Это поможет нам все увидеть как есть и позволит рассчитывать на что-то лучшее в дальнейшем?

Мне кажется, что все страсти по поводу советского и постсоветского кинематографа ни к чему не приведут. Слишком все индивидуально для каждого, и разобраться по-настоящему можно только на значительном удалении.

Петр Вайль, *писатель, журналист (радио «Свобода»)*

Всё или многое сводится к тому, что на российском экране нет своего российского образа, нет героя. Между тем в жизни российский герой уже есть, о чем настойчиво напоминает фольклор. О ком почти исключительно рассказывают анекдоты? И понятно почему. Как удачно выразился Марк Липовецкий, «новые русские» принесли с собой четкость социального типа. Добавлю, принесли с собой свой язык, что дано не всякому социальному типу. Это действительно важное общественное явление не только потому, что у таких людей в руках большие деньги, но и потому, что они глубоко идеологичны. Новую волну патриотизма, обдуманного и демонстративного, несколько лет назад подняли именно они, «новые русские», убедившись, что сами могут делать миллионы, без всякого Запада.

Российский предприниматель, утирающий нос западному коллеге, всем хорош. В частности, и тем, что свой американский джип называет «джипусиком», а немецкую BMW — «бээмвуха с прибамбасами». Патриотическая функция русских суффиксов тут несомненна и внятна.

Герой классической русской, лучшей советской и длящейся ныне традиции — рефлектирующий интеллигент, от пушкинского Онегина до сокуровского Гитлера. Герой новообретенный — тот, кто способен на поступок не метафизический, а просто физический. «За» «новых русских» или «против» них как наиболее броского и вызывающего общественного явления — не так существенно. Тут сказуемое важнее подлежащего: ударить по морде, а кто кого — дело второе. Из вялотекущего социального барахтанья предприниматели-лидеры возвышаются эльбрусами, а какой с Эльбруса моральный спрос? Один восторг перед мощью и высоким ростом.

В современном серьезном кино способные дать по морде герои уместны в самой разной стилистике: «Брат», «Вор», «Ворошиловский стрелок», «Принцесса на бобах», «Мама», «Мама, не горюй», «Окраина», «Тело будет предано земле, а старший мичман будет петь». Одни поданы сочувственно, другие осудительно, третьи нейтрально. Одни реалистически, другие фантасмагорически, третьи аллегорически. Это еще не жанр как явление — это поиски жанра. Однако похоже, что их будет все больше — героев, способных на поступок, а в искусстве поступок — это и есть жанр.

Лев Рошаль, *киновед, сценарист*

Тут уже прозвучало много оценок со знаком «минус». Но до сих пор речь шла об игровом кино. В неигровом ситуация, на мой взгляд, диаметрально противоположная. В 90-е оно стало уходить от перестроечной митинговости и политизированности, также и от чистой информационности в сторону более углубленного рассмотрения жизненных процессов, человеческих характеров, натур. Тому примеров много. Вот, скажем, сидящий здесь Сергей Мирошниченко, который сделал в 90-е свою картину «Таинство брака» — одно из тончайших, на мой взгляд, произведений нашего неигрового кино. В этой картине даже косвенно политика не присутствует, в ней речь идет исключительно о формировании нравственных понятий.

Однако, совершенствуясь и в содержательном отношении, и с точки зрения художественного языка, который сегодня позволяет говорить о более точном его соответствии исходному документальному материалу, неигровое кино столкнулось с острейшей зрительской проблемой. И дело даже не в том, что неигровое кино нигде не показывают, хотя это ужасно, а в том, что зритель, насмотревшись, особенно по телевизору, западного, американского неигрового кино, эксплуатирующего запрограммированный показ жизни, с трудом воспринимает попытки углубленного, многопланового, аналитического подхода к материалу реальности. К сожалению, я вынужден отметить эту тенденцию даже в среде специалистов.

Дмитрий Пиорунский, *вице-президент Российского фонда культуры, первый заместитель председателя правления СК России*

Если я как зритель прихожу в кино и всякий раз попадаю на фильмы, которые абсолютно не соответствуют моему индивидуальному жизненному опыту, у меня должно, наверное, рождаться подозрение,

что я выпал из времени или, наоборот, что-то не так в отношениях со временем у кинематографа. Для того чтобы снизить возможность ошибочного вывода, я не перестаю ходить в кино, и вот, посмотрев фильм «Фара», я неожиданно обнаружил, что есть, оказывается, такой коллективный опыт, обобщенный средствами киноискусства, который я очень хорошо знаю. Более того, могу сказать, что этот фильм из немногих максимально адекватных реальной ситуации — и казахской, и общей, — ее главным перипетиям. Но, к сожалению, не многие наши новые кинокартины могут этим похвастаться.

Насколько я понимаю, самые лучшие советские фильмы про войну или многие из них были сняты фронтовым поколением. Люди, снимавшие про деревню, в этой деревне жили и пережили голодные времена, беспаспортный режим. Потом они и перенесли правду, которую знали, на экран.

Сегодняшнее российское кино производит впечатление, что правда жизни никому не известна или никого уже не интересует, поскольку никто не запрещает ее говорить. Соответственно возрастает ценность элементарно достоверного свидетельства жизни. С этой точки зрения «8 $^1/_2$ долларов» — очень точный по попаданию фильм. Люди, которые играют в этой картине, допустим, рэкетиров, верю, с ними сталкивались. Похожи на своих реальных прототипов и те, кто снимается в рекламных роликах. Я верю, что именно так они на самом деле это и делают.

Лариса Садилова, ***режиссер***

Не забывайте, что многое зависит и от заказчика. Вот раньше, когда был государственный заказчик, какую продукцию он заказывал, такую, в общем-то, и получал, а пока мы сами свои заказчики, и у нас, по сути, нет коммерческого посредника, который связывал бы нас со зрителем, содержательно связывал.

Дмитрий Быков, ***критик, публицист, поэт***

Я считаю, что постсоветское кино состоялось ровно в той степени, в какой осталось советским. Поскольку именно советскому кинематографу были присущи две главные черты, которых так сильно, на мой взгляд, недостает кинематографу нынешнему.

Первое. Реализм в высоком смысле, то есть точность в реалиях, знание жизни и непременное присутствие в фильме той социальной подоплеки, от которой никто из нас не свободен. Детская претензия советской кинокритики к режиссеру по поводу катастрофического незнания жизни сегодня становится действительно актуальной.

Второе. Советский кинематограф всегда отличала полная моральная амбивалентность. Ведь, в сущности, что такое коммунизм? Это просто псевдоним природы. Выбор в любом случае такого решения, которое является не нравственным или безнравственным, а наиболее полезным, наиболее способствующим выживанию. И вот эта-то моральная амбивалентность очень часто становилась в советском кино позицией художника. Если угодно, цинизм художника и делал его произведение первоклассным. Вспомните смесь нежности и ненависти в картине Шукшина «Живет такой парень», когда герой говорит о своей среде. Та же смесь нежности, иронии, омерзения присутствует в лучших фильмах Мотыля.

Иными словами, это та амбивалентность, так свойственная нашему народу, к которому мы все принадлежим. Который, как правило, веселым матерком снимает трагизм в любых экстремальных ситуациях.

Мне кажется, что как только в кино придет человек, владеющий как минимум еще одной профессией кроме режиссерской и при этом обладающий достаточным цинизмом и смелостью, чтобы любить родину и ненавидеть ее одновременно, мы получим кино класса «Воро- шиловского стрелка», к которому лично у меня есть масса нравственных претензий, но который тем не менее является законченным и эстетически ценным продуктом, поскольку кроме цельности, на мой взгляд, никакого критерия быть не может.

Александр Трошин, ***киновед***

Мне кажется, мы находимся на этапе, когда ответов, которых требует от критики Александр Хван, внятных, выверенных, продуманных, с ясной оценкой того, что происходит, нет и быть не может. Еще рано. Мы переживаем эпоху вопросов. Наше дело сегодня не ответы, а уточнение вопросов, которые мы задаем эпохе и самим себе. Помните известные чеховские тезисы о правильно поставленных вопросах?

Попробую уточнить хотя бы некоторые из уже обсуждавшихся сегодня проблем.

Является ли наше нынешнее российское кино наследником советского кинематографа? Почему вообще возник этот вопрос? Не только в данной дискуссии,

но он и вообще возникает время от времени. Не свидетельство ли это нашего коллективного отроческого сознания? Когда-то любимый мною в 60-е годы Евгений Винокуров в таком свободном стихе, который называется «Отрочество», написал: «Отрочество — это беспокойство, вдруг я не такой, как все, и, о ужас, вдруг я такой, как все?» Сознание критиков, аналитиков кинопроцесса да и сознание кинематографическое, особенно молодое, этим и раздираемо: такой или не такой? Но процесс на самом деле ни советский, ни постсоветский, он неделимый. Сегодня, когда активно и продуктивно изучается раннее русское кино, мы видим, что все там уже намечалось и заложенное в немой период теперь проявляется на корневом уровне.

Еще один вопрос: как взаимодействуют сегодня жанровое и авторское кино?

Мне кажется, авторское пробует себя сохранить, маскируясь под жанровое. Господствует желание — совместить. Опять же дает себя знать отроческий комплекс: вдруг я не такой, как все? Но настоящее жанровое кино не знает дистанции, не допускает ее. Вот разговор двух ветеранов «Мосфильма» о Пырьеве. Один говорит: «Да, он знал зрителя». А другой ему возражает: «Нет, он не знал зрителя, он был им».

Александр Панкратов-Белый, *режиссер*

Вот слушаю я вас, господа критики, и у меня пробки перегорают от обилия терминов, которые просто невозможно понять. Хотя я когда-то чуть не стал кандидатом философских наук. А на самом деле все очень просто, надо только уточнить критерии. Не случайно, наверное, слова «критерии» и «критика» так похожи. И критик, который исходит не из критериев, а из своих чисто вкусовых пристрастий, это уже не профессиональный критик, а дилетант.

Кому-то нравится Эйзенштейн, кому-то Бах, а кому-то Сальвадор Дали. Но когда есть понятие, критерий уровня, вкусовщина кончается и начинается профессиональный разговор. Это простые истины, которых нам катастрофически не хватает.

Андрей Шемякин, *критик*

А что если попытаться взглянуть на 90-е — конечно, с неизбежным заходом в 80-е — с точки зрения простой хронологии?

1986—1988 — это период инерции, заданной предшествующим развитием кино, и в то же время возникновение совершенно новой ситуации: большое количество дебютов, появление режиссеров, которые в 90-е годы станут главными фигурантами.

1989—1991 — торжество различных авторских идеологий или, вернее, идеологии авторства, отчасти связанной с традициями кинематографа, которые возникли в 70-е — начале 80-х.

1992—1993 — время многокартинья, производство выходит на первый план и заставляет потесниться киноискусство как таковое.

1994 — первый кризис, во многом связанный с тем, что инерция советского кино в этот момент иссякает.

1995—1996 — эпоха больших денег, иллюзия нового начала и новой художественной стабильности, основанная прежде всего на демократической риторике.

1997—1998 — дефолт, новый кризис и даже предчувствие краха. «Веселые» деньги кончились, и иллюзии исчезли.

Прежние традиции отброшены, новые не возникли. И в этой ситуации главное ощущение — подавленность нашей классикой. Эйзенштейн, Вертов и другие уже не воспринимаются как реальные кинематографические фигуры. И сразу же как-то очень плохо становится с авангардом. Эту ситуацию потрясающе рефлексирует картина Олега Ковалова «Мексиканская фантазия», где Эйзенштейн уже не новатор, а титан-предшественник, прародитель, который не вмещается в реальную жизнь кино.

Михаил Гуревич, *критик*

Что происходит с игровым кино, судить не берусь, тем более поэтапно, — слишком мало видел, но вот о любезной моему сердцу мультипликации скажу. Оказывается, в этой маргинальной творческой сфере в те вялые, странные, великие времена, о которых сегодня говорят по-разному, но в основном с сожалением, удалось нарастить некую мышечную ткань. И мастерство есть, и профессионализм не ушел, и критерии не утрачены.

Скажем, «Рождество» Михаила Алдашина — совершенно новая сюжетика в нашей мультипликации и визуальность особая, иная. Чувствуется, что эта картина родилась в кинематографе, где существует Юрий Норштейн. Визуальная культура, язык и текст, четкость стиля — все это возникает на экране на определенном прочном фундаменте. А дальше, пожалуйста, — фиоритуры, обертоны, дальше — развитие, более или менее успешная эволюция культурной парадигмы.

Игорь Масленников, *режиссер, первый секретарь СК России*

Слушая сегодняшние выступления, убедился еще раз, что единственная область кинематографа, которая почти не пострадала от всех наших передряг, — это киноведение и кинокритика. Не знаю, может быть, вам кажется по-другому, я гляжу со стороны и вижу: по-прежнему выходит журнал «Искусство кино», который интересно читать и который отнюдь не простая штучка, выходит в Петербурге замечательный журнал «Сеанс» и т.д. То есть держится планка, и критическая планка сейчас выше нашего кинематографа. Так мне кажется. Был такой период, когда господствовал снобизм в наших киноизданиях. Но со временем, по мере того как мы втягивались в драматическую ситуацию и все сделались бедными и несчастными, снобизм куда-то исчез.

Появилась серьезная экономическая киномысль. Жаль, что Даниил Дондурей еще очень одинок на этом поле. Экономикой кино занимается пока не слишком много киноведов. Не хватает и специалистов социального, социологического анализа. А для нас именно такой анализ сегодня очень важен. Может быть, это теперь даже важнее, чем оценить монтажные склейки и степень профессионализма конкретного режиссера.

И еще очень хочется понять, куда подевалась молодежь. Дети рождаются, растут, появляются новые таланты. Поговорите с педагогами на Высших курсах, во ВГИКе, у нас в Петербурге. Есть ребята, которые просто поразительно одарены. Но стоит им закончить обучение, и они — как брошенные. Сейчас в Союзе мы пытаемся что-то сделать, восстановить старую систему семинаров, встреч. Ведь мы же все выросли в Болшево, Репино, Матвеевском. Молодежь нуждается и в том, чтобы на нее обратила внимание критика. Нам надо спасать поколение общими усилиями. Иначе оно вывалится из системы, уйдет в клипы, в рекламу и, кто знает, захочет ли потом вернуться в кино.

Копродукция. Российский опыт

Зачем мы ищем деньги на Западе, зачем иностранцы дают их нам, можно ли возвращать затраченные средства здесь, каковы преимущества копродукции по сравнению с обычными инвестициями и с государственными дотациями? Эти и другие проблемы обсуждали на «круглом столе», проведенном в рамках XXI ММКФ, продюсеры, имеющие свой собственный печальный, успешный, трагический — разнообразный — опыт копродукции.

В дискуссии приняли участие: главный редактор журнала «Искусство кино» *Д.Дондурей, С.Сельянов, А.Атанесян, И.Толстунов, А.Разумовский, Жоэль Шапрон* (Франция), *А.Литвинов, А.Михайлов, Д.Пиорунский.*

Даниил Дондурей

Когда мы в нашем журнале пытаемся предложить критикам написать о российских фильмах в контексте мирового процесса — проанализировать, скажем, картины Рогожкина или Пичула, Сокурова или Михалкова так, как они это делают с французскими или с английскими произведениями, то есть просим поставить отечественные артефакты в общую систему описания и анализа, — даже профессиональные критики сделать это оказываются не в состоянии. Существует зарубежный кинематограф в каком-то своем едином общемировом контексте и отдельно «гетто» российского кино. Здесь свои бедные продюсеры, свои запутанные отношения, своя полуплутовская экономика. Кроме всего прочего, это закрытый мир. И практически нет традиции и нет побудительного импульса разомкнуть его.

Пока мы эти стены не разрушим, мы не преодолеем пережитки изоляционизма для начала в собственном сознании. Российское кино будет и дальше развиваться в непереводимом, неконвертируемом пространстве, а европейское и американское — в своем.

Что это значит для самой возможности создания копродукции, для нашей индустрии в целом? При этом надо прини-

мать в расчет, что российское телевидение пока не отдаст свой шикарный кинопоказ кинотеатрам. А следовательно, возврата средств, вложенных в отечественное кино, не предвидится. Киноиндустрия — целостный мир. И если проект стоит серьезных денег, то нужно сразу же подумать, как их возвращать. А без кардинального изменения всей системы функционирования кино в нашей стране, включая международное сотрудничество, это сделать невозможно.

Сергей Сельянов

Наша кинокомпания СТВ еще до кризиса практически свернула контакты с Западом. Они не имели большого успеха, если не считать нескольких работ по обслуживанию западных картин. Надо отметить, мы производим фильмы быстро, а они вынашивают решения очень долго. Мы запускаем картину обычно через три месяца после того как собрали проект, который нас удовлетворяет. Иностранным продюсерам, фондам и прочим участникам этого процесса нужен как минимум год.

Но вот стало ясно, что Алексей Балабанов, который снимает свои последние фильмы в нашей компании, стал вполне европейской величиной. В этом смысле мы получили того режиссера, с которым можно проводить лабораторные опыты по привлечению иностранных средств в наше кинопроизводство. Очередь на собеседование с ним, скажем, в Роттердаме была самой большой, даже беспрецедентной в истории тамошнего «синемаркта» — рынка кинопроектов. Все это сулило некий прорыв. Мы слышали комплиментарные тексты от действительно известных продюсеров, которые пользуются реальным авторитетом в западном мире, в имеющем коммерческий потенциал артхаусе — том арт-хаусе, который прокатывается везде.

Контакты были очень деловыми, не ограничивались формами вежливости. Все проговаривалось, находились компромиссы. Мы вступили в отношения — факсы, е-мейлы, телефонные переговоры, конференции в Лос-Анджелесе, Нью-Йорке, Петербурге. Казалось, вот-вот, вот-вот. Но нет. На сегодняшний момент результат нулевой. Фильм «Брат-2» снимался опять за российские деньги. Почему так получается, я не знаю. Это загадка, может быть, кто-то ее разгадал. Я просто констатирую, что один из успешных и достаточно известных на Западе наших режиссеров с заведомо перспективным проектом не нашел денег за границей. Видимо, наше киносотрудничество — это мистическое «гетто», которое существует не потому, что мы не хотим что-то делать совместно или они не хотят. Тут срабатывают какие-то высшие силы и причины. А в результате мне сказать нечего, кроме того, что мы опять будем, как китайцы, жить по принципу «опора на собственные силы».

Александр Атанесян

Заграница нам не поможет. Давайте начнем с этого. Для чего, собственно говоря, французский, американский или итальянский продюсеры будут искать деньги в России? Для этого есть две причины. Либо у них мало денег в своей стране, либо мало авторитета, что практически одно и то же. Либо тема предполагает съемку фильма на нашей территории. Но даже если по сюжету Джеймс Бонд действует в Санкт-Петербурге, а бюджет картины составляет 70—80 миллионов долларов, американцы к нам не приходят. Поскольку знают, что в России таких денег нет. Весь бюджет российского кинематографа в семь раз меньше, чем бюджет одной средней голливудской картины. Значит, здесь промышляют маленькие продюсеры, работающие с фондами, продюсеры, занятые на небольших проектах. Эпоха услуг наших компаний иностранным закончилась одним очень успешным проектом — «Немым свидетелем» Энтони Уоллера. Давайте признаем: русский сценарий не соответствует стандарту, который принят в Европе и Соединенных Штатах. Ни стандарту записи, ни стандарту тематических разработок, ни стандарту диалогов. Но это еще полбеды. В нормальной стране шесть раз переписать сценарий — это минимум. Двадцать раз — никого не удивляет. Наш сценарист часто отказывается поработать второй раз над сценарием. Говорит: ни за что!

Мой покойный учитель Параджанов повторял: за идею держится тот, у кого она одна. У меня такое ощущение, что у всех наших сценаристов всего одна идея, которую они пытаются всеми правдами и неправдами пропихнуть. Хотя как-то во ВГИКе я услышал фразу: «Если ты три месяца не можешь продать сценарий, забудь о нем и пиши другой».

Я не знаю, почему это происходит. Может быть, причины надо искать в школе. Необходимо заново переучивать режиссеров, операторов, драматургов. Иначе получаются либо клипы, либо старомодность 70-х годов. Кроме того, на какой пленке мы снимаем? Какими камерами, каким освещением, какими монтажными средствами пользуемся? Выясняется, что у нас в инфраструктуре

нет самого необходимого. Вот просто ничего. А то, что делается, напоминает мне фразу Жванецкого: «Что-то произошло с языком, то, что мы называем маслом, таковым не является». Так и с киноиндустрией в нашей стране — она таковой не является...

Проблему я прежде всего вижу не в копродукции и даже вообще не в продукции, а в обучении и переподготовке кадров, в нормальной кинематографической школе, начиная от сценария и заканчивая, естественно, продюсером. Мы все, недавно назвавшиеся продюсерами, по большому счету специалисты доморощенные. Вышли из директоров картин, из режиссеров, из каких-то других профессий. Мы сами себя вырастили, сами что-то придумали про свое дело, сами наковырялись. Мне понадобились годы, чтобы понять, что такое, к примеру, «развитие проекта». На Западе разные структуры, многочисленные фирмы занимаются этим. А мы даже не знаем, как правильно работать с актерами. У нас нет нормальных агентств, нет нормальной страховки. Вообще все кинодостижения в нашей стране — это большей частью редчайшие случаи, но всегда совершенно кустарные. Не имеющие ни системы, ни школы!

Пока эта ситуация не изменится, смешно говорить не только о копродукции, но даже об эффективном национальном производстве. Американцы понимают, что национальный фильм должен прежде всего быть успешным на собственном рынке, в своей стране. Нельзя делать американские картины для Гонконга, французские для Италии, русские для Америки. Надо снимать российские ленты для России, чтобы здесь это было интересно, чтобы на родине они были успешны, и тогда мы сможем завоевать популярность за рубежом.

Я бы, наверное, на ближайшие три года закрыл вообще все программы финансирования отечественного кинематографа, а деньги пустил на школу — нужно правильно обучать людей. Причем мощно — отправлять их на Запад, приглашать лучших западных педагогов сюда. И пока мы наших кинематографистов не научим профессии в общемировом ее понимании, будем получать то, что имеем в родной автопромышленности. Тридцать лет мы даем свои кровные деньги на вечный автомобиль «Жигули», который снят с производства в Италии еще в 1969 году, и продолжаем называть его автомашиной. Примерно такие же ленты снимаем и продолжаем называть их фильмами. А они таковыми давно не являются. Независимо от таланта людей, которые эту продукцию производят.

Игорь Толстунов

В моей практике есть несколько совместных проектов, часть из которых базируется на меньшем долевом участии иностранных партнеров, а часть, наоборот, на меньшей доле с нашей стороны. В первом случае это, например, «Вор» Павла Чухрая, «Русский бунт» Александра Прошкина, а во втором — «Восток — Запад» Режиса Варнье или «Лунный папа» Бахтиера Худойназарова. И в том и в другом случае есть свои проблемы и свои нюансы.

Соглашаясь войти в копродукцию, западный продюсер ставит и добивается неадекватных своим вложениям условий. Условно говоря, вклад западного продюсера составляет приблизительно 10—15 процентов, а просит он за это всегда минимум 25, а то и 30 процентов! В качестве разъяснения мне была предложена, в общем, довольно забавная, но тем не менее реальная схема, исходящая из того, что существует определенная рыночная цена (я имею в виду мировой рынок) на европейскую продукцию среднего уровня. Мы говорим не о хитах типа «Жизнь прекрасна», «Сибирский цирюльник» или «Пятый элемент», который начинался как европейский, но в конце концов произведен как американский продукт с девяностомиллионным бюджетом. Объем же более или менее успешного рынка для обычного европейского проекта колеблется что-то в пределах около двух миллионов долларов. И западные продюсеры всегда рассчитывают эти деньги вернуть.

Проблема возникает в самоощущении, когда наши деньги меньшие. Тут ты не являешься продюсером и тем самым лишен права решающего голоса, что нашей компании не очень привычно, поскольку мы все-таки стремимся держать руку на пульсе.

Но есть другой подход. Вкладывая в копродукцию 300—500 тысяч долларов, которые недавно вполне реально было вернуть на нашем внутреннем рынке, мы получали за эти суммы качественное европейское кино, а значит, престиж, возврат средств и еще плюс соответствующую долю от международного проката.

Андрей Разумовский

В 1991 году картина «Десять лет без права переписки» была нами с блеском продана американскому прокатчику сроком на семь лет. За все это время мы не возвратили ни одного цента, хотя картина показывалась в 83 странах мира. Такова реальная практика.

Как вы знаете, в связи с тем что есть

некие гипотетические льготы для кинопроизводителей, нужны межгосударственные документы о взаимном признании прав в этой сфере. Без этих официальных соглашений никто из инвесторов разговаривать с тобой не будет. У нас сегодня нормально оформленные договоренности существуют с Канадой, Францией, Литвой, Эстонией. И всё. Готовится соглашение с Италией. Я не могу получить «удостоверение о национальном фильме» на совместную картину с Украиной или Грузией, поскольку соответствующие договора не подписаны. Надо как можно быстрее оформить все необходимые юридические отношения, иначе ни о каких совместных постановках разговора быть не может.

Мы с вами с радостью встретили два потрясающих, как нам казалось, постановления. Федеральный закон о налоговых льготах, подписанный Ельциным, и московскую программу, которая на практике тоже не действует. Механизм реализации и той и другой формы поддержки подготовлен так, что деньги на кино никогда до вас не дойдут. Только до очень немногих — «родных» организаций.

Жоэль Шапрон

В 1990 году тогдашний министр культуры Франции Жак Ланг понял, что с распадом Советского Союза и всего коммунистического блока возникнут большие проблемы для киноиндустрии. Ей нужно помочь. Мы всегда считали и продолжаем считать до сих пор, что Россия абсолютно неотъемлемая часть Европы, в которую надо попытаться интегрировать все бывшие социалистические страны. Нужно многое сделать для того, чтобы могли работать и чешские, и польские, и русские кинорежиссеры, учитывая то, что в собственных странах они вряд ли в переходный период найдут финансовые, технологические и иные возможности. Так возник Восточноевропейский фонд. В течение семи лет он работал параллельно с Южным фондом, который помогает кинематографиям Африки, Южной Америки, Индии, Азии.

Сам я был членом жюри Восточноевропейского фонда. Мы помогли многим совместным проектам. Было желание русских режиссеров, абсолютно понятное, найти деньги для своих картин, и было желание французских продюсеров, иногда маленьких и, может быть, даже жуликов, заполучить гарантированные живые деньги от своего государства, делая вид, что они в России снимают копродукцию. Проблем была уйма. Я был свидетелем разных скандалов с 90-го года и буквально до вчерашнего дня. Главная драма, как здесь уже справедливо отмечали, заключается в различии менталитетов — люди не понимают друг друга. Проблема жульничества французских продюсеров — вторая. Неуправляемость русских режиссеров — третья.

Но если в конце концов сравнить и сопоставить те картины, которые были сделаны в то время, то, честно говоря, нам не стыдно. И я думаю, что и вам не стыдно за эту копродукцию. Все-таки мы сумели сделать вместе больше тридцати фильмов. Были, к счастью, проекты, которые завершались абсолютно благополучно.

Что касается Восточноевропейского фонда, он был закрыт в 1997 году по инициативе наших техников, которые считали недопустимым, что бюджетные французские деньги на кино тратятся вне Франции. Никогда и ни в одной стране фонды помощи другим странам не финансируются исключительно из средств министерства. Есть швейцарский, немецкий, нидерландский фонды, но они — общественные. Мы закрыли этот свой фонд поддержки еще и потому, что практически все центральноевропейские страны стали членами специализированной программы международного сотрудничества в производстве «Евромаж». В результате сегодня польская ситуация резко отличается от румынской, которая резко отличается от молдавской, которая резко отличается от российской.

Во Франции, не говоря о самой России, нет страховки на те фильмы, которые здесь совместно снимаются. Поэтому нормальные продюсеры — я не говорю о жуликах, которые вкладывают сюда и перераспределяют здесь чужие деньги, — ничем не защищены. Банк говорит: вы что, с ума сошли, мы вас не покрываем. Иногда и от этого тоже возникает плутовство. Но чаще всего рождаются жуткие требования со стороны французского продюсера, который, не имея защиты за спиной, хочет больше прав на прокат будущей картины на каких-то территориях и больший процент от ее показа во Франции.

Что касается тех фильмов, которые здесь снимаются на условиях предоставленных услуг, их сегодня довольно мало. Вся инфраструктура вашей страны — с самолетами, транспортом, телефоном, связью и т.д. — очень непростая, неудобная. Когда ты везешь сюда группу из сорока человек и будешь снимать где-то в отдаленной деревне, то задаешься вопросом: где они там будут жить? Я не говорю о комфорте, а просто о минимальных условиях, необходимых для работы и жизни.

Теперь о прокате российских филь-

мов во Франции. За последние шесть лет, я не считаю 99-й год, на большом экране в коммерческой сети было показано 78 восточноевропейских картин, значительная часть которых российские. Двадцать русских фильмов за шесть лет — это примерно одна русская премьера каждые три-четыре месяца. Самый большой коммерческий успех из них имели «Утомленные солнцем», которые собрали 536 тысяч французских зрителей. Из-за английского языка я не заношу в этот список «Сибирского цирюльника», но на начало июля 1999 года во Франции его посмотрели 834 тысячи зрителей, заплативших по пять долларов за билет.

На первом месте среди фильмов Восточной Европы — фильм «Черная кошка, белый кот» Эмира Кустурицы, который собрал на сто тысяч зрителей больше, чем «Утомленные солнцем». «Хрусталев, машину!» Алексея Германа вышел в большой прокат 13 января 1999 года и собрал за полгода 25272 зрителя. Это ровно в два раза меньше, чем «Мать и сын» Александра Сокурова, и чуть меньше, чем «Подмосковные вечера» Валерия Тодоровского.

Я хочу подчеркнуть: копродукция должна быть двусторонней. Мы здесь обсуждаем, почему французы вкладывают деньги в Россию, но я уже могу спросить вас: почему Россия не вкладывает деньги в западные проекты? Сейчас практически ни одна французская картина не существует без «чужих» денег. Я считаю, что ваша страна должна и уже в состоянии принять участие в этом процессе. Не упускайте момент.

Александр Литвинов

Конечно, работать с иностранцами заставляет наша бедность. Сотрудничать достойно, не попрошайничать у них, действовать так, чтобы они были тоже заинтересованы в копродукции с нами, довольно сложно. На наш рынок в основном ведь идут из-за дешевизны рабочей силы.

За последние десять лет я сделал шесть фильмов с немецкими продюсерами. Если это не было связано с сюжетом фильма, то, естественно, мной двигал поиск денег. Проект стоимостью в миллион долларов осуществлялся на паритетных основаниях (50 на 50). Они за 500 тысяч получали готовую картину с правами проката в Европе и определенными процентами — в остальном мире. Но денег от них поступило крайне мало. Я прослеживал зарубежную судьбу всех своих картин и знаю, что те деньги, которые были затрачены иностранными продюсерами на наши совместные проекты, они возвратили себе уже только показом на телевидении. Там ведь совсем другие цены, чем у нас.

Александр Михайлов

Копродукцией занимаюсь с 1983 года. Практически все мои картины совместного — от Северной Кореи и Албании до Соединенных Штатов — производства.

Но я бы хотел сказать не о деньгах, которых у нас нет, не о наших технических возможностях, а о разнице в менталитетах. Наши творческие работники да и продюсеры тоже не готовы понять своего партнера. У нас пока еще действительно мышление «гетто», которое не позволяет нам интегрироваться в европейскую киноиндустрию.

Мыслим ли мы теми категориями, на которые замахиваемся? И стоит ли наша продукция денег, которые мы за это хотим получить? Когда сводишь нашего сценариста с западным, тут все недоразумения и начинаются. Когда же сводишь нашего режиссера и западную съемочную группу, то возникает просто непонимание. Наши не умеют быть профессионалами, не могут расставаться с какими-то своими кажущимися им выдающимися идеями, а совместное производство — это, в общем, достаточно серьезное количество компромиссов, если не сказать — сплошной компромисс.

Дмитрий Пиорунский

У меня есть очень близкий друг — швейцарский банкир. Однажды он сказал, что в любом театре, куда он ходит, ему скучно, потому что люди, которые пытаются отвлечь его от его сегодняшних проблем, находятся (с его точки зрения) в детских комфортных условиях — они играют всего два-три часа да еще и с антрактом. Одну его фразу я запомнил навсегда: «Если я хотя бы один раз за пятнадцать лет отвлекся от своих зрителей-клиентов, деньги из моего банка они забрали бы навсегда».

Если ты хочешь у кого-то получить деньги, ты должен не просто говорить с ним на его языке, но должен думать, как он. Если же ты не хочешь, по сути дела, жить рядом с ним и по его законам, то ты не получишь денег — ты просто не захотел их получить.

Пока мы не будем для себя снимать новых, адекватных нашему времени «Кубанских казаков», к нам во всем мире будут относиться так, как мы сами на себя смотрим. А смотрим мы на себя, как это ни печально, в строгом соответствии с комплексом неполноценности. Она у

нас, эта противная и изнурительная неполноценность, возникает как только мы вылетаем из Шереметьево-2.

Почему-то мы считаем, что должны быть интересными миру, хотя сами себе не интересны. С этой точки зрения, мне кажется, проблема копродукции ровно такая же, подчеркиваю, как и в промышленности. У нас огромное количество замечательных заводов, в том числе оборудованных незадолго до перестройки современной техникой. Они имеют экспортный потенциал, который измеряется величиной в 100 миллиардов долларов. Но эти предприятия не в состоянии привлечь деньги на совместное производство, не в состоянии получить кредиты на Западе. Причины те же, что и в кино, где, как уже было сказано, нет системы страховок, нет системы залогов, а главное, нет продюсеров. Потому что продюсер — это человек, который рискует своими, а не заимствованными из бюджета Госкино деньгами.

Национальное: достояние или обуза?

«Круглый стол» «Национальные модели кино в контексте мирового кинопроцесса», состоявшийся в рамках XXI Московского МКФ в дискуссионном клубе Конфедерации Союзов кинематографистов «Евразия», обещал стать респектабельным академическим симпозиумом — повестка дня была объявлена и даже заблаговременно разослана большинству приглашенных на эту встречу. Однако с самого начала разговор пошел совсем по иному руслу, весьма нетривиальному, и возвращать его в заранее определенные рамки не было ни смысла, ни возможности. У кого что болит, тот о том и говорит. Кинокритики и культурологи решительно предпочли более актуальный, практический аспект сегодняшнего бытования кинематографий бывших республик Советского Союза теоретическим аспектам. Оставалось принять этот самозаказ как искренний порыв. Пусть дискуссия не набрала теоретической высоты, зато «национальный вопрос», как он явлен в деидеологизированной культуре стран вчерашних авторитарных режимов, был представлен и проанализирован свежо, небанально и совершенно неожиданно. Есть все основания сделать оптимистические выводы о пользе свободы для интеллектуального развития и для национального самосознания.

В дискуссии приняли участие: ***П.Вайль, Д.Мурадян, И.Павлова, Ж.Пипините, Г.Абикеева, И.Форгач, Х.И.Шлегель, Р.Бадалов, С.Тримбач, Р.Ибрагимбеков.***

Петр Вайль, ***писатель, журналист (радио «Свобода»)***

Человек может быть или не быть художником, но от национальности своей он уж точно отказаться не может. Это то, что принадлежит ему неотъемлемо. Все мы, наверное, помним, как после окончания «холодной войны» появилась знаменитая статья Фрэнсиса Фукуямы «Конец истории» и как все радостно захлопали в ладоши, что история как противостояние различных социально-политических систем кончилась и теперь будет полная благодать, все друг с другом возлягут, кому положено возлечь, после чего и началось то, что началось... Не надо указывать на те места, где никакого «возлегания» не произошло, а только «полегание» одно сплошное... Понятно, что по мере устранения, насколько это возможно, различий между социально-политическими системами различия по национальным и религиозным признакам будут только обостряться. И здесь мне кажется перспективной и, может быть, единственно возможной та модель, о которой говорится в программе сегодняшней дискуссии. Есть такое неблагозвучное слово «мультикультурализм». Хоть имя дико, но ласкает, потому что идея эта реальная. И пошла она, как известно, из Соединенных Штатов,

где концепция мультикультурализма сменила концепцию плавильного котла. Если прежде считалось, что все нации, населяющие Америку, будут радостно сбрасывать себя в какой-то «котел» и из этого получится некая общеамериканская культура, то потом эту идею, тоже весьма утопическую, сменила нынешняя — мультикультуралистская. Иначе говоря, мозаика культур и будет представлять культуру того или иного государства, если оно многонационально, как Соединенные Штаты, или как Россия, или, что еще гораздо более интересно, как та территория, на которой располагался Советский Союз. Ибо если те народы, которые населяют Штаты, вряд ли объединяет что-нибудь иное, кроме американской Конституции, то за спиной народов, населявших Советский Союз, стоит советская культура, а она реально была. За исторически рекордный срок удалось создать реальную культуру, которая в той или иной форме существует поныне во всех бывших советских республиках. Я побывал в десяти из пятнадцати национальных республик и могу свидетельствовать, что эта культура действительно существует. А поскольку в советской культуре так или иначе, при всех лозунгах и прокламациях, главенствующее место занимала культура русская, то именно ей и предстоит быть медиатором на этом огромном пространстве.

Давид Мурадян, *критик (Ереван)*

В армянском кинематографе есть два периода, когда с появлением относительной свободы армянское кино обрело и национальное, и художественное лицо одновременно. Это немой период 20-х годов и постсталинское время, 60-е годы. Но вот наступила третья фаза свободы — 90-е годы. Ожидаемого взлета не произошло. Все мы думали, что долгожданная свобода позволит самовыразиться, выплеснуть на экраны все то, что было под спудом, что третье дыхание армянского кино проявится уже в 95-м. Этого не случилось. Потому прежде всего, что в первой половине 90-х годов в кино властвовал закон естественного отбора.

Возникает такой вопрос: а вот рынок — помогает ли он сохранению национальной культуры как иммунной системы данной нации? Помогает ли он развивать, сохранять именно национальную культуру, и кино в частности?

Рынок не имеет эстетических целей, значит, он не имеет и целей нравственных. А коль скоро у рынка нет нравственно-этической парадигмы, его диктатура может деформировать развитие общества. Поэтому я считаю, что в условиях рынка один из путей сохранения национальной культуры — это серьезное участие государства в созидании культуры. Особенно это важно для немногочисленных народов, малых государств, где самобытная культура является одним из основополагающих факторов национального бытия, национальной безопасности, если хотите.

Чтобы сохраниться, национальная культура должна вести диалог с большим миром, восходить к его универсальным ценностям. И всякий раз, когда армянское кино входило в это русло, оно становилось не только транснациональным, но и более армянским. Как пример — творчество С.Параджанова и А.Пелешяна.

Нам поставлен вопрос: откуда придет в кинематограф «новая волна»? Отвечу так. Мудрые китайцы пишут слово «кризис», соединяя два взаимоисключающих, может быть, взаимопровоцирующих иероглифа. Первый иероглиф — это опасность. Второй иероглиф — это благоприятная возможность. Вспомним слова немецкого писателя: опыт приходит после катастрофы. Может быть, новое кино, новое художественное мировоззрение придет именно из тех культур, которые в конце века переживали глубокие потрясения, исторические, психологические, социальные. Может быть, именно в опыте катастроф родится очищение, просветление, прозрение. Чтобы увидеть картинку, надо проявить негатив. А что, если это не только технологический закон? Что, если это и художественный закон?

Ирина Павлова, *критик (Санкт-Петербург)*

В условиях идеологического прессинга художник имел шанс оставаться художником, используя свое право, более того, почти обязанность создавать национальный миф. Миф, который впоследствии даст пищу внутренним и внешним революциям.

Русский национальный кинематограф не декларировался, но существовал. Он представлен в фильмах Виктора Трегубовича, Ильи Авербаха, Василия Шукшина, Глеба Панфилова.

На одной из наших дискуссий Толомуш Океев бросил реплику: «Где сегодня дух Манаса?» На что ехидный критик А.Шпагин ему ответил: «Сегодня дух Манаса работает послом в Турции». Что, в общем, справедливо. Художник действительно был тем самым «духом националь-

ной культуры», который мог заражать массы. Идеология предполагала поддержание национальных культов на уровне риторики. По этому пути прошли все республиканские кинематографии. И думать, будто это был подъем национального самосознания, на мой взгляд, ошибочно. Художника на это провоцировала власть.

Возможно ли сохранить национальную модель кино в условиях постиндустриального общества и глобальной системы мультимедиа? Насчет всемирной системы мультимедиа не знаю, боюсь, что она в этом не нуждается в принципе. А если говорить о национальном, то оно существует не для коммуникации между народами, а для того, чтобы сохранить тот или иной народ. Поэтому в мультимедиа национальной модели не существует, но в кинематографе это возможно, если государство сообразит, что неплохо бы сохранить нечто для всемирной культурной истории, для будущего своего народа. Но бесполезно рассчитывать, что рынок инспирирует кинематограф постсоветского пространства на создание национального кинематографа и тиражирование национального мифа. Подобный миф нужен государству, но не рынку, и государство должно щедро оплачивать мифотворцев.

Как связаны в кинематографе конца века геокультурные и эстетические процессы? Да никак не связаны, по-моему. Во всяком случае, жутко модный и потихонечку уже выходящий в тираж дальневосточный кинематограф (Гонконг, Тайвань, Китай), начинавшийся как сугубо этнический, сохраняя этнографию и национальный колорит, тем не менее тиражирует проблематику глобальных войн, гомо- или гетеросексуальных конфликтов, семейных и клановых связей, то есть говорит о вещах, о которых можно говорить и без национального колорита. То же самое могло бы быть и в кино про итальянскую мафию, и в кино про русскую мафию, и в кино про чеченскую мафию. Национальный колорит в данном случае выступает в роли экзотической приманки, не более. К развитию национальной культуры это никакого отношения не имеет.

И наконец, вопрос на засыпку: откуда придет в кинематограф «новая волна» XXI века? Боюсь, что не из национальных культур. Она придет из культур поколенческих. Рассчитывать на то, что национальные (или квазинациональные) культуры сегодня востребованы и поэтому будут финансироваться и продвигаться, бессмысленно. Если мы хотим сохранить национальное на экране, мы — и художники, и критики, и журналисты, все люди интеллигентных профессий, так или иначе связанные с идеей просветительства, — должны эту мысль внушать деятелям государства. И публика примет такое кино. Пусть не слишком охотно, без восторга, без переполненных залов.

Живиле Пипините, *критик (Вильнюс)*

Я чувствую себя точно так же, как лет десять назад в Литовском киносоюзе. Мы сидели и говорили о моделях литовского кино. Разговоры длились полгода. Приходили люди со всякими проектами, люди умные. И чем все кончилось? Все разговоры о моделях утихли, когда перестали идти деньги из Москвы. С тех пор в Литве никто не говорит о национальной модели кино. Говорят, правда, что национальное кино умерло, но оно как бы все-таки существует, и в основном на деньги государства. Этих денег явно не хватает, и картин мало. Дискуссии о национальном в искусстве тоже фактически кончились. Люди, которые зациклены на вопросах национального, пытаются все-таки возродить эти дискуссии, но, видимо, историческое время для них прошло.

Сейчас мы можем констатировать, что литовский народ чувствует себя народом только тогда, когда выигрывает любимая баскетбольная команда. Народ становится коллективным фанатом спортивной команды и воспринимает Литву как свое государство.

Я думаю, что это не случайно. Потому что разговоры о национальном литовском кино возникли во второй половине 80-х годов — параллельно с национальным движением. И мне кажется, что дискуссии о национальных моделях возникают — и не только в кино, — когда народ чувствует себя участником исторических событий и может влиять на эти исторические события.

Сейчас этого нет. Сейчас все ушли в частную жизнь, все пытаются выжить, и вопросы национального отошли на задний план.

Два слова о литовском кино. Такому кино, как «Двор» В.Новасайтиса, в Литве существует сильная оппозиция. Ему инкриминируется не то, что оно не национальное, а то, что оно дегуманизированное. Очень удобная формула для критики.

Этнографических картин у нас нет. Если они и появляются, то на национальном телевидении, и, наверное, это компенсирует существующую потребность в национальных фильмах. Как ни плох литовский телесериал, у него очень высокий рейтинг. Потому что он воспринимается как отражение литовской жизни.

Коль скоро мы говорим о будущем

кино в постсоветском пространстве, я бы выделила совсем иную главную тенденцию. Не мультикультурность и не интеркультурность, а инфантилизацию искусства. Для меня на Московском фестивале был такой яркий пример — «Фара», казахско-русская картина. Это своеобразная ода инфантильности. Здесь стираются грани национального — где казахское, где русское, не понять. Это единое пространство той инфантильной культуры, которая нас захлестывает. Я не хочу быть плохим пророком, но мне кажется, что нас ожидает именно инфантильное кино. А настоящее кино в классическом понимании останется, но будет функционировать подобно музыкальным ансамблям старинной музыки, исполняемой на инструментах XV — XVI веков. Эти концерты радуют душу, но они — для тонкого слоя истинных ценителей.

Гульнара Абикеева, *критик (Алма-Ата)*

Национальное кино — это не только атмосфера, не только интонация, это система взаимоотношений между людьми в том или ином этносе, мире, культуре и т.д. Я посмотрела картину Юсупа Разыкова «Оратор», и она меня поразила двумя вещами. Первое. Мы более или менее знаем, какова ситуация в Узбекистане. И представляем себе, как сложно в принципе сделать картину, которая, будучи правдивой, не вызвала бы резкого официального окрика. Но в итоге мои внутренние вопросы оказались несущественными и не важными, а важным оказалось то, что история об установлении советской власти в Узбекистане рассказана через взаимоотношения четырех жен в маленькой ячейке — в патриархальной мусульманской семье. И доминанта истории в том, что родившийся ребенок, не важно, законный или незаконный, желанный или нет, все-таки выжил и вырос. От его имени и ведется рассказ.

«Полет пчелы» появился в Таджикистане. Сюжет опирается не на военные действия в республике, что было бы актуально. Нет, он опирается на легенду, это мифологическая вещь. И киргизский «Бешкемпир» имеет свой исток в национальном мифе, связанном с человеческими взаимоотношениями в семье, в общине.

Смотрите, что происходит. Люди, которые сняли это кино, принадлежат не самому молодому, воспитанному на видео поколению, но все-таки это люди молодые, им по тридцать пять — сорок лет. Они не спекулируют на эффектах, говорят о сокровенно национальном, исследуют мир взаимоотношений, сложившихся в данных этносах. Мне кажется, что четыре картины — «Полет пчелы», «Оратор», «Бешкемпир» и «Аксуат» — объединяет ответственность их авторов перед национальными традициями. А «Фара» — это другое крыло кинопроцесса. Коммерческое, масскультовское.

Иван Форгач, *критик (Будапешт)*

В Венгрии уже двадцать лет хотят построить национальный театр, но не получается. Почему? Наверное, не только потому, что государство пошлое, что прежний строй был пошлым. Есть ощущение, что национальный театр венгерскому народу, собственно говоря, не нужен. В национальном сознании нет такой потребности. Но, с другой стороны, Венгрия — самостоятельное государство, она должна иметь свой национальный театр как культурный институт, пусть это и никому не нужно. Это какое-то общее заблуждение, будто каждое государство обязано иметь национальный театр по той причине, что, согласно известной догме, без национального театра нет национального сознания и нет нации.

В маленьких европейских государствах очень часто подобное происходит и в кинематографе. В странах Восточной Европы советский строй породил национальное кино, но стилистически оно эпигонское по отношению к западным и русским моделям. Может быть, тема этого кино национальная, но его язык менее всего венгерский.

Вот вам параллель из другой оперы. Будапешт — прекрасный город. Те, кто бывал там, в один голос говорят, что город чудесный. Но, строго говоря, Будапешт не венгерский город. Те, кто был в венгерской провинции, всегда удивляются, что у такой страны такая несовпадающая с ней столица. Но в том, что провинциальная Венгрия обзавелась европейского класса столицей, тоже выражается какая-то черта национального характера.

Сегодняшняя Венгрия стремится вырваться из омертвелых венгерских традиций. Есть выраженное желание примкнуть к тем системам ценностей, которые представляют Америка и Западная Европа, и отойти от так называемых венгерских мифов подальше.

Возможно, это парадокс, но суть современных культурных процессов — отказ от национального. У некоторых, как, например, у меня, отказ от национального выражается в присоединении к русской культуре. Русская культура представляет

какую-то особую систему ценностей, весьма своеобразную. Когда меня спрашивают, почему я такой грустный, я всегда отвечаю: потому что читал много русских книг. Они внушили мне, что мужчина много думает и много спит. Русская культура действительно дает мне какую-то живую альтернативу жизни. Венгерская культура в этом плане ничего не дает.

Я выбрал себе русский вариант, другие — американский, третьи — французский, все ищут какую-то альтернативную систему ценностей. Думаю, что во многих среднеевропейских государствах идут похожие процессы.

Ханс Иоахим Шлегель, *киновед (Германия)*

Когда я, киновед из Германии, бываю в так называемых бывших братских странах, очень часто меня спрашивают: а что происходит в русском кино, что происходит в венгерском кино? Недавние братья ничего не знают друг о друге. Я думаю, что чрезвычайное, даже историческое значение Конфедерации Союзов кинематографистов состоит в том, что она соединяет культурные территории, которые связаны определенным опытом — историческим, культурным, эмоциональным и т.д. Но что мы делаем для того, чтобы страны не только бывшего Советского Союза, но и так называемого социалистического блока были в диалоге? Для меня как для человека Запада это очень важно, потому что нас подстерегает общая опасность — опасность глобализации, когда все явления культуры, включая кино, выстраиваются в одном направлении в интересах определенного государства, которое я не стану называть — сами догадайтесь. И результат может быть такой, что наш общий дом кино будет выглядеть, как казарма, где все унифицировано.

И не из потребности в экзотике нужны национальные кинематографии. Это единственное, что может противостоять угрозе глобализации. Поэтому иногда гораздо важнее иметь копродукцию между Венгрией, Чехией, Словакией и даже бывшей ГДР, чем искать деньги во Франции или в Штатах, а в результате получить картину без адреса, нечто среднестатистическое, не нужное ни уму, ни сердцу.

Рахман Бадалов, *критик (Баку)*

Я никогда не понимал, почему двадцать четыре часа в сутки я должен быть азербайджанцем. Это немыслимо. Я могу быть космополитом, а на следующий день азербайджанцем, а потом смотрю казахское кино и чувствую себя казахом. И так далее и тому подобное. Маятник уже давно качается. А национальное для меня — это национальный гипноз без которого нет только коллективного бессознательного.

В азербайджанском кино есть образец национального фильма. В том смысле, что там есть национальные мечтания, национальные персонажи и тот самый национальный гипноз, который способен объединить всех — и элиту, и массы. Это фильм, который вы все знаете, — «Аршин мал алан».

А в целом у меня такое ощущение, что я смотрю параллельно два фильма. В одном из них, «не нашем», начисто нет идеологии, он преодолел не только идеологию, но также и психологию. Другой фильм — «наше кино».

Вот два полюса, причем на обоих полюсах я вижу достаточно крупные достижения. Но в то же время я думаю, что если «наше кино» будет развиваться, то тоже придет к тому же, к чему пришли все в мире. То есть к жанру, к технологиям массового успеха, массового гипноза. И если Кира Муратова собирается снимать триллер с элементами водевиля, то это нормальное движение, нормальное развитие.

Сергей Тримбач, *критик (Киев)*

30 июля — очередная годовщина первой публикации программы КПСС, которая провозгласила, что нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме. В 91-м году, через тридцать лет после опубликования этого исторического документа, нечто подобное произошло уже в пределах Украины. Было провозглашено, по сути, то же самое: нынешнее поколение украинских граждан будет жить в свободной и процветающей державе.

Надо сказать, что кино, то украинское кино, которое в числе прочих национальных кинематографий исполняло роль этнической надстройки общеполитического советского базиса, тем не менее пыталось выстраивать некие национальные перспективы. Именно так воспринималось украинское поэтическое кино. И когда в финале фильма «Вечер накануне Ивана Купала» героиня обрубала канат, то мы точно знали, что она обрубала связи с Россией, и мы радовались этой фиге в кармане, как тайному знаку грядущей свободы.

Другой пример — фильм «Тени забытых предков», который был на вооружении украинских диссидентов и национал-патриотов. После 1991 года так называемое этническое кино стало составной частью государственной идеологии независимой Украины, но оказалось, что оно не способно быть проводником национальной идеи. С поставленной задачей украинское кино явно не справилось и разочаровало украинскую власть. Сейчас, по-моему, оно исключено из системы государственных приоритетов, интересов. На роль держателя национальной идеи взяли футбол. Существует государственная программа развития футбола как отрасли. Председателем Федерации футбола является сам господин премьер-министр. Матч Украина — Россия был объявлен «матчем века», и надо было биться не на жизнь, а на смерть, это Куликовская битва в каком-то смысле...

Так что свято место пусто не бывает.

Мне кажется, что Косовский кризис решительно отменил упрек, который довольно часто звучал: мы, мол, разъединились, а Европа объединяется. Югославские события показали всю иллюзорность европейского объединения. Так или иначе, история эта вечная. Всегда будет кто-то объединяться, кто-то разъединяться. И всегда государство будет использовать искусство для своих политических нужд, не спросясь, хочет искусство быть использованным или нет.

Другое дело, как выглядит при этом интеллигенция. Если интеллигенция просто подсвистывает и только — это один вариант. А другой вариант — когда искусство и художественная интеллигенция пытаются все же отстаивать идеалы свободы и демократии. Хотя любая свобода опять-таки расковывает не только индивидуальность, но и коллективную личность. Оттепель закончилась на Украине расцветом поэтического кино. То есть явлением национально ориентированным.

Рустам Ибрагимбеков, *кинодраматург*

Не каждый обладает набором качеств, которые могут с ходу идентифицировать его как человека определенной национальной культуры, притом что генетически он является сыном своего народа. Точно так же и с некоторыми кинематографиями. Нельзя ставить вопрос так, что, мол, если есть кинематограф у того или иного народа, у того или иного государства, то это непременно национальный кинематограф. Еще следует определить, является ли он таковым.

Тут прозвучало: а нужно ли оно вообще, такого рода кино? Есть глобальные пути развития мирового искусства, есть вектор движения к общечеловеческим культурным ценностям, и каждый художник, творя для своего народа, выражая его дух, на определенном художественном уровне вольно или невольно смыкается с достижениями мирового кино, мировой культуры.

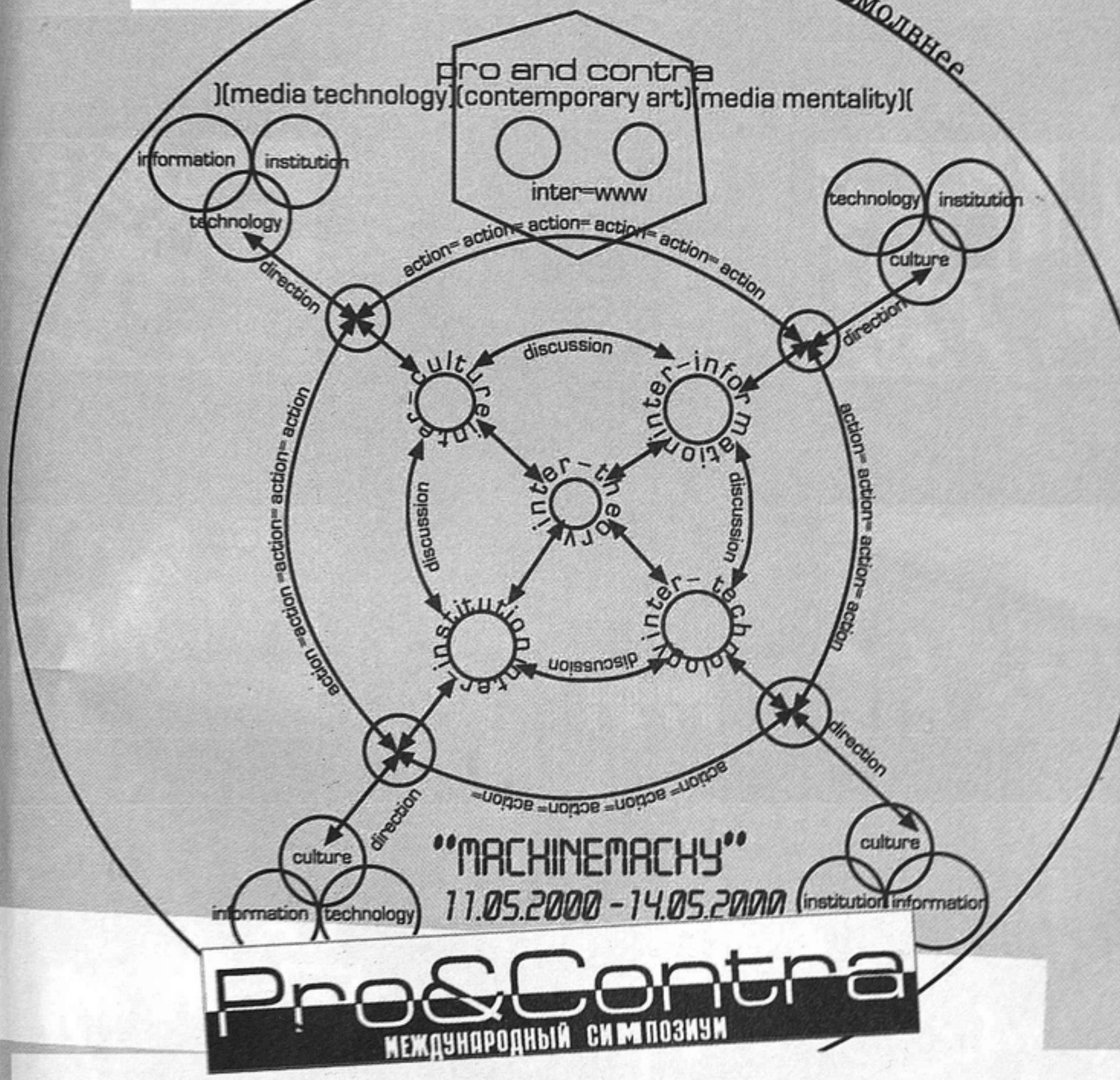
Наверное, это так. Но мне кажется, что все, о чем бы мы ни говорили в канун третьего тысячелетия, нужно рассматривать под одним углом зрения: сохранится ли человеческое сообщество, выживет ли оно? Потому что по многим признакам мы стремительно движемся к гибели. И в связи с этой угрозой — нужно ли человечеству в целом национальное своеобразие? Поможет ли оно человечеству выжить? Или, напротив, способствует разобщенности?

Так вот, точно так же, как есть понятие тепловой смерти, когда наступает уравнивание температуры на земном шаре, как есть понятие информационной смерти, когда резко падает уровень информации и растет энтропия, — в ту минуту, когда все национальные культуры нивелируются и как бы выстроятся в некий глобальный культурный дискурс без сучка, без задоринки, наступит культурная смерть человечества.

БУНТ ПРОТИВ МАШИН

И МАШИНЫ ЭТИ делаются все более обезличенными **ПО СВОЕМУ ОБРАЗУ**,
ОНИ становятся все аскетичнее, мистичнее, эзотеричнее.
опоясывают Землю бесконечной тканью *тонких* сил, потоков и напряжений.
ИХ ТЕЛА становятся все духовнее, все безмолвнее

ОСВАЛЬД ШПЕНГЛЕР



Pro&Contra

МЕЖДУНАРОДНЫЙ СИМПОЗИУМ

Участвуют представители из России, Восточной и Западной Европы, США, Японии, Австралии
ОРГАНИЗАТОР: MediaArtLab. **СО-ОРГАНИЗАТОРЫ:** Российский Государственный Гуманитарный Университет
Департамент правительственной информации Аппарата Правительства РФ, Институт Медиа,
Музей кино.

СОВРЕМЕННАЯ западная медиа теория

НОВЫЕ тактики и стратегии использования медиа технологий в культуре, политике, образовании, искусс

Уникальная **ПРОГРАММА** симпозиума в Музее Кино "Бунт против машин"

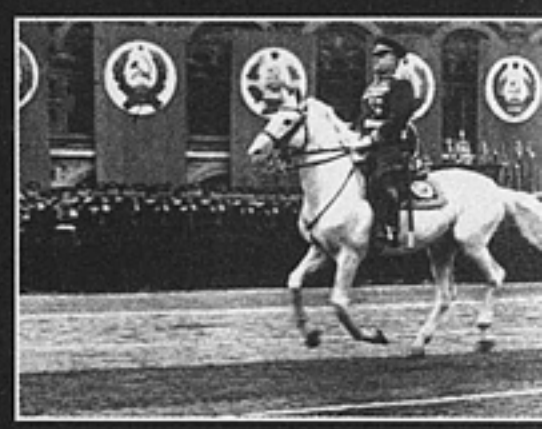
АКТУАЛЬНОЕ КИНО развивающиеся актуальные жанры современного электронного и цифрового искусства
Видео арт, Медиа инсталляции, CD ROM арт, Сетевое искусство

ВЕЧЕРНЯЯ клубная программа: электронная музыка, видео сеты от групп, DJs и VJs
Санкт-Петербурга, Риги, Ижевска и Москвы

Подробная **ИНФОРМАЦИЯ** - на сайте фестиваля http://procontra.danet.ru

ВОЙНА
КИНО
РЕАЛЬНОСТЬ
ИСКУССТВО
МАЙ
1945
ВЕСНА
ПОБЕДА

ИСКУССТВО
КИНО



S U M M A R Y

Yury Grymov:
«Fame and name mean nothing in this country!»

Marat Gelman:
«I am a slave of all the new»
Elena Kutlovskaya speaks to a film-maker Yury Grymov and a galery host Marat Gelman on promotion at the present Russian art market.

Natalya Sirivlya
Provincial passions
Review of Evgeny Matveyev's GOVERNOR (TO LOVE IN RUSSIAN STYLE-3), Russia.

Nina Tsyrkun
Short happiness of Lester Burnham
Review of Sam Mendes' AMERICAN BEAUTY (USA).

Miron Chernenko
Our common Hofman, or Story over history

Mikhail V.Gorelik:
«Erzy Hofman's film is no less important for us, than for the Poles»
Review of Erzy Hofman's BY FIRE AND SWORD (Poland) and conversation with an art designer concerning the film.

Pavel Finn
Experience of documentaries
Documentaries based on archive material (Georgia, 1986, 1993).

Dmitry Prigov
How we should call all this?
Erosion of the term «visual art».

Stephen Soderberg:
«I have always only partly belonged to Hollywood»
Personal problems and challenges for European film-makers from the part of Hollywood.

Mikhail Kosolapov
Bond — mytho-genetical inquiry
Analysis of the Bond character as a hero of the myth.

Valery Fomin
Russia, which we has not lost
On telecasts of KULTURA channel «Russian courier».

Igor Mantsov
Mother tongue
On the nature of success of domestic and imported TV series.

Oleg Aronson
Kant and cinema. Fragment 2. The sublime
The second part of the essay on kantian critics applied to the art of the 20-th century.

Visual century. 1930s
A whole year project of Evgeny Berezner and Vladimir Levashov facing both cinema basis and contemporary visuality.

LexIK's 1930s
A whole year thesaurus of key notions of the century thru various approaches.

Alexei Balabanov
On brothers and freaks
Interview with the film-maker from St Petersburg on Russian cinema.

Paul Drissen
Animation as intellectual game
The Dutch animator interviewed on peculiarities of Russian and Western animation.

Rashit Yangirov
Historical cinema of Mark Aldanov

Mark Aldanov
In Parisian cinematographe. Soviet parade in cinematographe
Russian emigre writer comments on newsreels of the 20—30s.

Efim Levin
Day after day
Notes from archives the film historian, member of editorial board of IK.

Liliana de Curtis
Toto, my father
Excerpts from memoirs of the daughter of the famous Italian actor.

Russia. After empire.
Round table talk on the returns of the decade.
Coproduction. Russian experience.
Round table talk of producers.
The national: heritage or burden?
Round table talk devoted to development of national cinema in post-Soviet realm.

-14678

-3 ИЮЛ 2000

Российская книжная палата
2000 г.
Обязательный экземпляр

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Государственный комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kinoart@glasnet.ru
Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 15.03.00. Подп. к печати 7.04.00
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 15,27. Уч.-изд. л. 19,4
Заказ 127. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать».
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our journal through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kinoart@glasnet.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2000

«Американская красота»

(«Красота по-американски»)

Режиссер Сэм Мендес

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Статьи С.АНАШКИНА, О.АРОНСОНА, В.БЕЛОПОЛЬСКОЙ, М.БРАШИНСКОГО, Д.БЫКОВА, Л.ГУРЕВИЧА, С.КУЗНЕЦОВА, В.ЛЕВАШОВА, И.МАНЦОВА, Е.МАРГОЛИТА, В.МАТИЗЕНА, Т.МОСКВИНОЙ, С.МУРАТОВА, В.ПОДОРОГИ, Д.ПРИГОВА, Н.СИРИВЛИ, Э.СОЛОВЬЕВА, Е.СТИШОВОЙ, О.СУРКОВОЙ, М.ТРОФИМЕНКОВА, Д.УХОВА, П.ФИННА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Военные фильмы невоенного поколения: интервью с Г.Сукачевым и С.Урсуляком

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«РУССКИЙ БУНТ» Александра Прошкина
«ЖАННА Д'АРК» Люка Бессона
«СОННАЯ ЛОЩИНА» Тима Бёртона
«ТУВАЛУ» Файта Хелмера
«ТРАССА» Сергея Дворцевого
«ТРИ ТРЕЙЛЕРА» Валерия Соломина
«КРАСОТА, ДОБРОТА, ЛЮБОТА» Светланы Зоновой

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

АЛЕКСАНДР ПЕТРОВ
ДЭВИД КРОНЕНБЕРГ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

«Ворошиловский стрелок» в перекрестии Фрейда
Улица Поперечная — вчера и сегодня
Восточный гендер
Ленин — Гамлет 60-х
Иммануил Кант и кинематограф

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

DVD-обзор
Wow-язык ТВ

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
РОБЕР БРЕССОН
ЛАРС ФОН ТРИЕР
ТИМ БЁРТОН

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Военные операторы
Михаил Названов — лагерный театр
Тото. Интимные истории

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Джоэл и Этан Коэны. Просто кровь